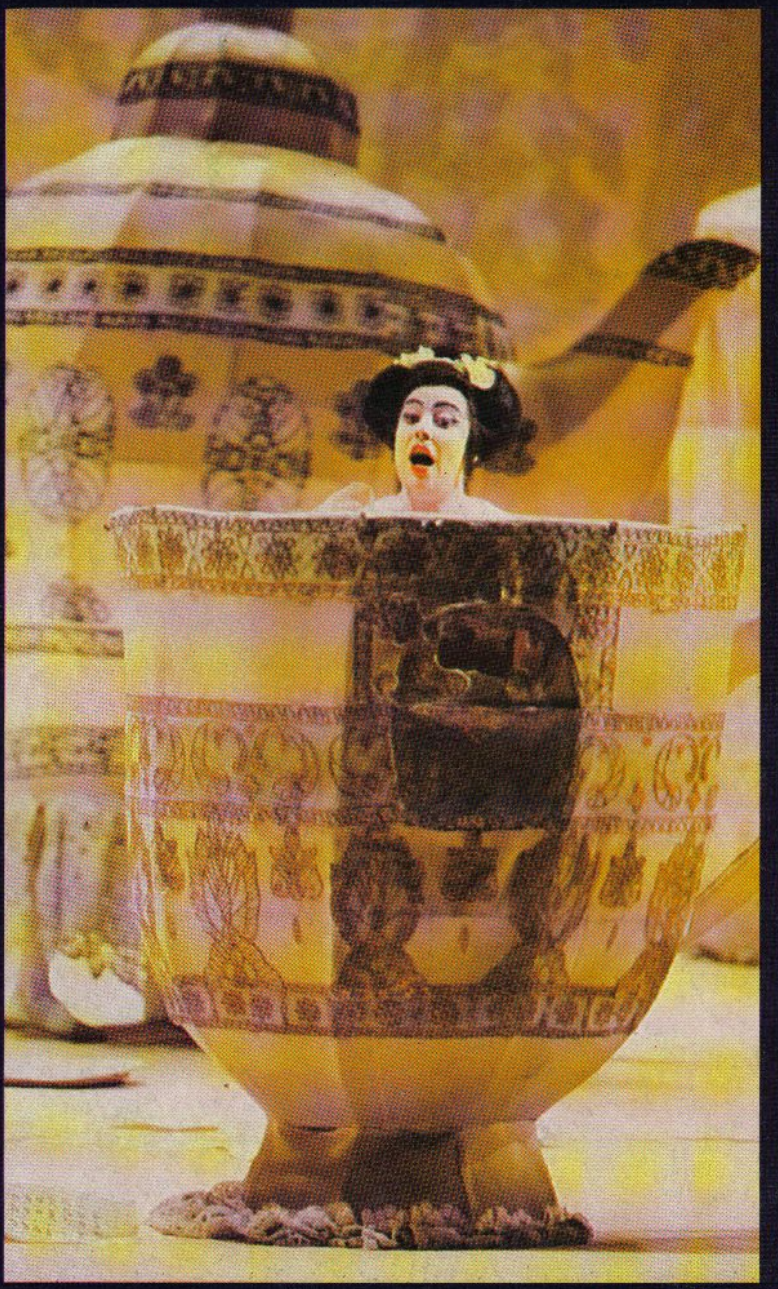
tdc

Textes
et Documents
pour la Classe

0



L'OPÉRA

323. 19.10.83

L'OPÉRA

SOMMAIRE

n° 323
19 octobre 1983

notre dossier
L'OPÉRA

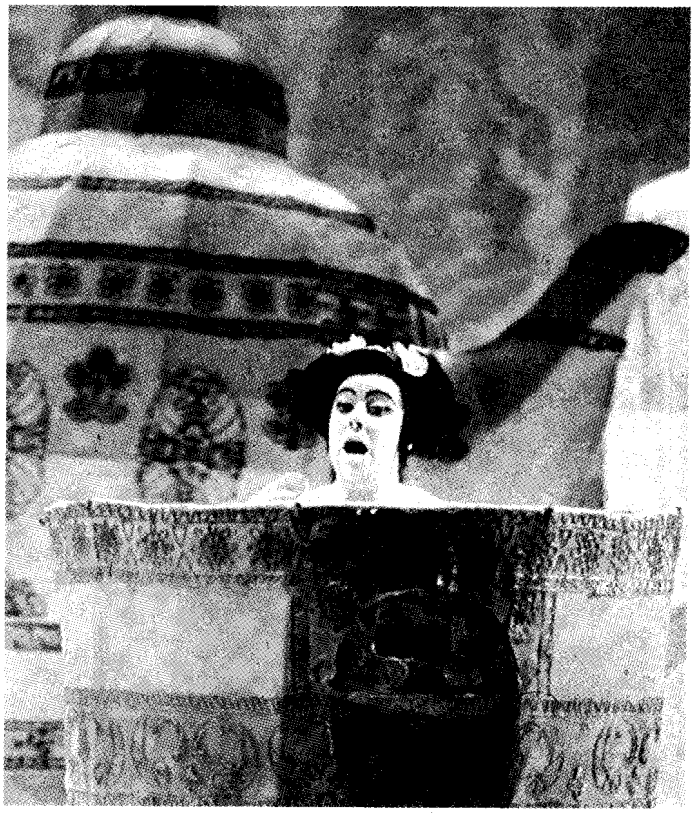
L'opéra, un art composite qui se veut un art total, « de la musique en action », « une prodigieuse combinaison de sons, mots articulés, rythmes, gestes, postures, images, qui fait de l'opéra un théâtre total » (Michel Leiris, in « L'Arc », n° 27, 1965).

Ce dossier voudrait faire comprendre le fonctionnement de cette totalité, en décomposant les principaux éléments constituants, en considérant la place de chacun ; faire comprendre, donc, la structure complexe de l'opéra, tout en suivant l'évolution de cette structure, depuis la naissance du genre, autour de 1600, jusqu'à nos jours.

Par là, ce dossier voudrait apprendre à voir et à écouter un opéra ; comprendre sa nature de « musique en action », c'est aussi admettre un certain nombre de conventions propres à ce genre esthétique : le texte mis en scène, « l'histoire », ne doit pas être écouté indépendamment de sa mise en musique ; le dialogue chanté, aussi « ridicule » soit-il au nom d'un certain réalisme, est ce qui différencie l'opéra du théâtre, etc.

N'attendons donc pas de l'opéra ce qu'il n'a pas à nous apporter.

Ce dossier, bien sûr, ne peut avoir d'autre prétention que d'être une introduction à cette compréhension : seuls quelques noms, de compositeurs et d'opéras, seront évoqués. Mais si les réticences habituelles à l'égard de l'opéra pouvaient tomber grâce à ce dossier (« c'est trop artificiel », « on ne comprend pas les paroles »...), celui-ci aurait déjà atteint son but. A chacun, ensuite, de pénétrer plus avant dans ce genre en fonction de ses goûts propres.



Nous remerçions M. Michel Poupet pour son aimable collaboration.

La naissance de l'opéra 8
De ses origines aux premiers opéras italiens, la naissance d'un genre composite.

L'opéra du XVII^e au XIX^e siècle 10
L'évolution des formes lyriques, de l'opéra baroque où se juxtaposent des éléments codifiés, à l'opéra wagnérien conçu comme unité globale.

L'opéra au XX^e siècle 14
Les dernières grandes mutations subies par l'opéra, et les principaux courants qui se dessinent.

La voix 19
La classification des voix d'opéra, et le problème des voix inclassables ou interchangeables.

L'opéra mis en scène 21
Les principaux éléments mis en œuvre lors de la représentation d'un opéra, et la place de chacun de ces éléments.

L'opéra aujourd'hui 23
La crise actuelle de l'opéra et le développement d'une forme nouvelle, le « théâtre musical » ; le rôle des médias dans la diffusion de l'opéra.

L'enfant face à l'opéra 25
Les difficultés d'appréhension de l'opéra par les enfants ; quelques exemples du travail réalisé dans le cadre d'ateliers lyriques pour enfants.

CE DOSSIER A ÉTÉ RÉALISÉ PAR :
Jean-Pierre Chevais

COUVERTURE :
La Tasse et la Théière, dans ***L'Enfant et les Sortilèges*** de Maurice Ravel (1925) ; mise en scène de Jorge Lavelli à Paris, en 1980 (Photo P. Coqueux).

RECTIFICATIFS :

1 – C'est par erreur que le sommaire de notre numéro 321, du 5/10/83, consacré au Tiers-Monde, en attribuait le projet à Philippe Durand. La conception comme la réalisation de ce dossier sont dues à Michel Margairaz. Nous prions ces auteurs de bien vouloir nous excuser.

2 – Un certain nombre d'erreurs techniques dans l'imposition des couleurs ayant porté atteinte à la lisibilité de certains croquis de ce même dossier (p. 8, 20 et planisphère « La faim dans le monde » de l'encart), nous prions nos lecteurs d'accepter nos excuses.

LA NAISSANCE DE L'OPÉRA

Ce n'est que dans les dernières années du XVI^e siècle, à Florence, que naquit ce nouveau divertissement à l'usage des princes, courtisans et riches banquiers, le « dramma per musica » (drame en musique) qui devait prendre plus tard le nom, également italien, d'« opera ».

LES SOURCES

L'intégration d'éléments musicaux à des représentations théâtrales est un phénomène ancien et universel. Ainsi, pour ce qui concerne l'Occident, on croit savoir que la tragédie grecque antique accordait à la musique une place importante : chœurs chantés au son d'une double flûte, dialogues lyriques d'un personnage et du chœur chantés sur une mélopée. On sait qu'au Moyen Age les drames liturgiques représentés dans les nefs d'église, puis les mystères joués sur le parvis des cathédrales, intégraient le chant au jeu théâtral ; parallèlement à cette tradition religieuse, les farces profanes proposaient un pot-pourri d'airs chantés. On sait enfin qu'à l'époque de la Renaissance se développent des divertissements nouveaux : intermèdes musicaux représentés entre les actes d'une comédie ou d'une tragédie, et comédies madrigalesques (suites de petites pièces polyphoniques, appelées madrigaux, chantant l'amour, la guerre ou la nature).

Mais, bien que l'on puisse voir dans ces différentes formes des sources de l'opéra, l'intégration de la musique au théâtre y restait occasionnelle et composite. Il s'agissait là, en fait, d'une musique de scène destinée à renforcer l'effet d'une représentation scénique, et non d'une réelle musique dramatique faisant corps avec une pièce dramatiquement construite.

On considère généralement aujourd'hui que les premiers opéras sont **l'Euridice** de Jacopo Peri, représenté avec faste le 6 octobre 1600, à Florence, à l'occasion du mariage d'Henri IV et de Marie de Médicis, et l'**Orfeo** de Claudio Monteverdi, représenté en 1607.

Fait éminemment significatif, ces premiers opéras se mettaient sous l'égide d'Orphée, patron et emblème de l'art lyrique ; Orphée qui, par ses chants, accompagné de sa lyre, savait charmer les dieux, les mortels et les fauves. Apologie de l'opéra naissant par lui-même :

« C'est moi la Musique, et par mes doux accents
Je sais calmer tous les cœurs troublés.
Et je peux enflammer ou d'amour ou de noble courroux
Les esprits les plus glacés.
Avec ma cithare d'or, j'ai coutume en chantant
De flatter l'oreille des mortels. »

(Extrait du prologue de l'**Orfeo**)

Trois caractéristiques définissent l'opéra à ses débuts :

– **Le livret** (texte de l'opéra) développe une action dramatique suivie, généralement empruntée à la mythologie ou à l'histoire gréco-romaines ; et la musique, indissolublement liée aux sentiments et aux situations qu'exprime le texte, loin de n'exercer qu'un rôle de soutien ou d'accompagnement, acquiert un rôle dramatique à part entière.

– **Le style musical** utilisé est qualifié de « style représentatif », sa fonction étant de représenter l'action dramatique : « représentation en chantant », « imitation de la parole par le chant », disent les traités de l'époque. Pour ce faire, le madrigal polyphonique, principale forme du chant italien au XVI^e siècle, est abandonné à cause de l'ornementation excessive qui empêchait la compréhension des paroles, et remplacé par un chant monodique plus simple, permettant une claire compréhension du texte. La musique se soumettait, par là, aux valeurs expressives et énonciatives de ce texte, contrairement à une idée reçue qui veut que l'opéra, par définition, en écrase le sens et la valeur.

– **Le type de déclamation** utilisé est appelé « récitatif », ou « récitation chantée » ; déclamation qui se veut simple et naturelle, à mi-chemin entre le parlé et le chanté, et qui peut sembler monotone à nos oreilles habituées au « bel canto », mais se révèle riche d'une fine expressivité. Ce récitatif est accompagné par une instrumentation parfois rudimentaire (au luth), parfois d'une richesse et d'une diversité toutes modernes, comme dans les opéras de Monteverdi, sommets de ce genre nouveau-né.

UN GENRE HYBRIDE

Comment expliquer que ce soit le terme italien d'« opera » qui bientôt s'impose pour dénommer ce drame en musique ? Terme flou, général (il signifie « œuvre »), alors que les règles du genre se veulent précises. C'est qu'il résume bien l'ambition de l'opéra : être l'œuvre par excellence, l'œuvre la plus complète, l'art total, celui qui englobe simultanément le drame, le chant, la musique, la danse, l'art scénique.

Ambition fascinante et qui fascinera très vite tous les publics. Ambition démesurée, aussi : la synthèse parfaite des différents arts se réalisera rarement ; les luttes de pouvoir entre chanteurs, compositeurs, chefs d'orchestre, metteurs en scène, librettistes, seront monnaie courante ; l'équilibre entre parole et musique fera souvent défaut. Ainsi, dès la naissance de l'opéra, aux proclamations de foi des compositeurs (« le mot doit être déterminant ; il ne doit pas servir la musique », « la parole doit commander à l'harmonie, non la servir »), répondront les jugements de spectateurs : « Si vous voulez savoir ce que c'est qu'un opéra, je vous dirai que c'est un travail bizarre de poésie et de musique, où le poète et le musicien, également gênés l'un par l'autre, se donnent bien de la peine à faire un méchant ouvrage. (...) La langueur ordinaire où je tombe aux opéras vient de ce que je n'en ai jamais vu qui ne m'ait paru méprisable dans la disposition du sujet et dans les vers. Or, c'est vainement que l'oreille est flattée et que les yeux sont charmés, si l'esprit ne se trouve pas satisfait. (...) Il y a autre chose dans les opéras tellement contre nature que mon imagination en est blessée : c'est de faire chanter toute la pièce, depuis le commencement jusqu'à la fin, comme si les personnes qu'on représente s'étaient ridiculement ajustées pour traiter en musique et les plus communes, et les plus importantes affaires de leur vie. »

SAINT-EVREMOND (1615-1703)
« Comédie de l'Opéra »

Plus de deux siècles plus tard, en 1942, Richard Strauss posera une nouvelle fois le problème de l'équilibre entre parole et musique, dans son opéra **Capriccio** : le poète Olivier et le musicien Flamand, tous deux amoureux de la Comtesse, rivalisent et incitent celle-ci à choisir l'un d'eux pour amant ; la Comtesse ne réussira pas à trancher entre le poète et le musicien (entendons entre la poésie et la musique) et les invitera finalement à s'associer pour composer un opéra.

« **Olivier** : Prima la parola, dopo la musica ! (d'abord la parole, ensuite la musique)

Flamand : Prima la musica, dopo la parola ! (d'abord la musique, ensuite la parole)

Olivier : Sons et mots...

Flamand : ... sont sœurs et frères.

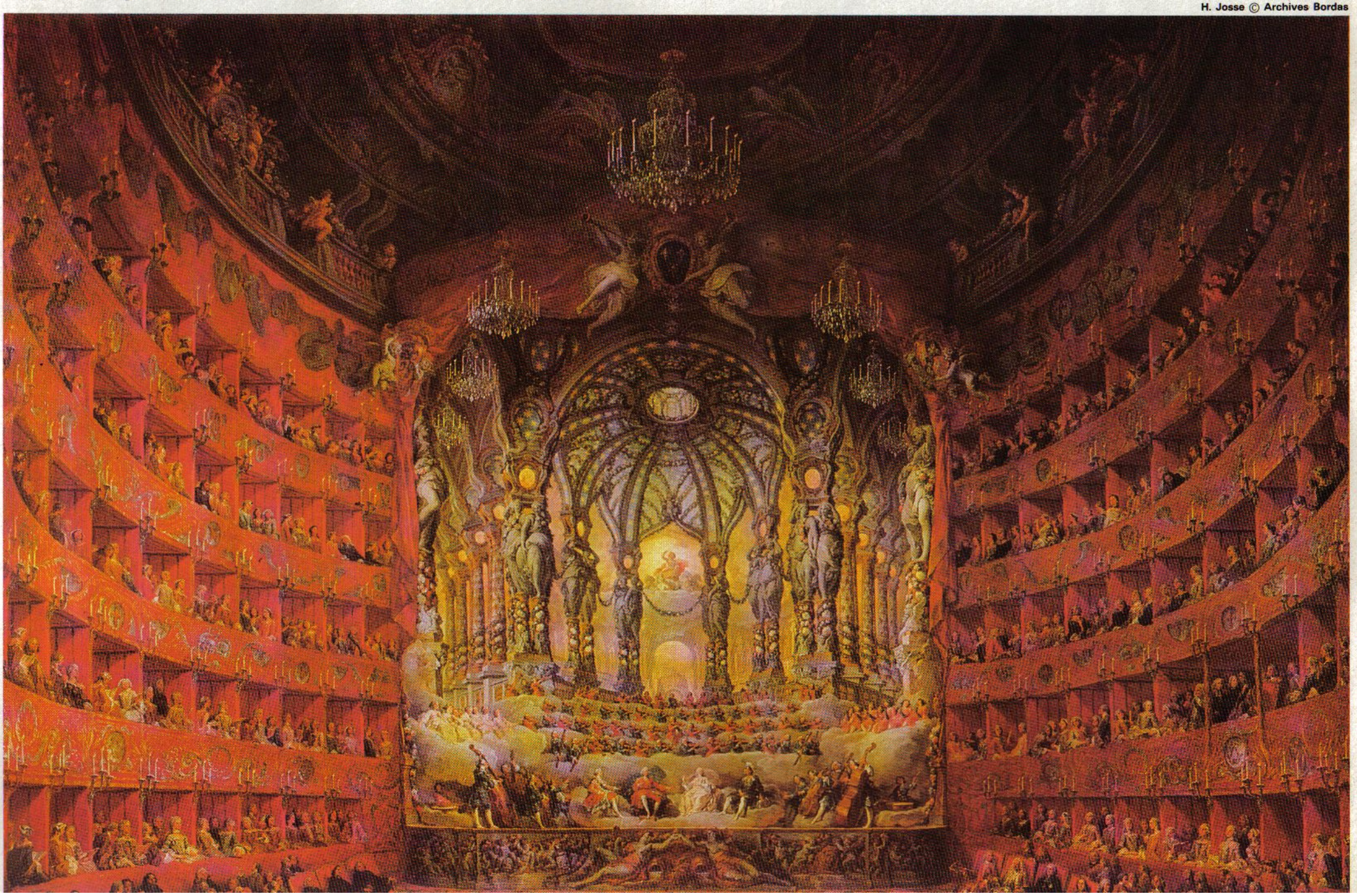
Olivier : C'est peut-être beaucoup dire ! »

(extrait du livret de **Capriccio**)

Peinture de Giovanni Paolo Pannini : représentation d'un opéra à Rome en 1729, à l'occasion de la naissance du Dauphin, fils de Louis XV. Musée du Louvre, Paris.

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, l'opéra baroque italien, divertissement de cour pour l'essentiel, est représenté avec la plus grande pompe : décors grandioses avec perspectives en trompe-l'œil et gloires, foule de musiciens et de chanteurs très ordonnancée.

H. Josse © Archives Bordas



L'OPÉRA DU XVII^e AU XIX^e SIÈCLE

De l'opéra baroque à l'opéra wagnérien, une évolution mouvementée.

« OPERA SERIA » « OPERA BUFFA »

Né à Florence dans les dernières années du XVI^e siècle, l'opéra se développe rapidement, à Venise d'abord, tout au long du XVII^e siècle, grâce à Monteverdi (1567-1643), puis à Vivaldi qui prétendra avoir écrit 94 opéras. Il s'épanouit enfin à Naples au cours du XVIII^e siècle sous la forme de l'« opera seria », opéra sérieux à sujet mythologique ou historique, où les situations très conventionnelles servaient surtout de prétexte à des airs compliqués. Scarlatti (1660-1725) s'illustra particulièrement dans ce genre.

Par réaction, d'autres compositeurs de cette école napolitaine, dont Pergolèse (1710-1736, œuvre principale : **La Servante Maîtresse**, 1733) créèrent l'« opera buffa », ou opéra comique, mettant en scène des situations et des personnages tirés de la vie quotidienne, utilisant une construction dramatique vivante (intrigues amoureuses) et des formes musicales simples et mélodieuses.

Ce développement et cet épanouissement, en Italie, de l'opéra, va entraîner une domination de l'« opéra à l'italienne » dans l'Europe entière. Les principales caractéristiques musicales en sont les suivantes :

– **une « ouverture à l'italienne »**, faite de trois mouvements successifs : allegro (mouvement rapide), adagio (mouvement lent), allegro ;

– **une alternance régulière**, durant tout l'opéra, de récitatifs et d'airs, qui élimine la diversité et la souplesse que l'on trouvait dans les premiers opéras (chœurs, ensembles, interludes instrumentaux) ;

– **les récitatifs**, parties de l'opéra qui sont déclamées et font progresser l'action, prennent deux formes très figées : le « récitatif sec », accompagné par quelques accords au clavecin, et le « récitatif accompagné », où l'accompagnement instrumental est plus riche, plus nourri ;

– **les airs**, parties de l'opéra qui sont chantées et représentent un arrêt de l'action, sont des mélodies vocales accompagnées par l'orchestre. Eux aussi ont une forme très figée, l'« aria da capo », constituée de trois parties : la première propose une certaine idée musicale, la seconde une autre idée musicale (différente par la mélodie, le rythme, l'instrumentation), la troisième reprend la première en y ajoutant des ornementations.

On comprend que cette forme fixe de l'air se prêtait à une écriture musicale compliquée des compositeurs et à une interprétation vocale virtuose des chanteurs ; de fait, les fameux « castrats » italiens (chanteurs capables de prouesses vocales, dont nous reparlerons plus loin) en profitèrent pour s'imposer sur les scènes lyriques durant deux siècles, favorisant la naissance du « bel canto », le beau chant.

LA « TRAGÉDIE LYRIQUE » FRANÇAISE

Avec Lully (1632-1687, œuvre principale : **Alceste**, 1674) puis Rameau (1683-1764, œuvre principale : **Les Indes galantes**, 1735), la France sut partiellement endiguer le déferlement des opéras italiens sur l'Europe entière, et créer l'« opéra à la française » que l'on appela « tragédie lyrique » :

– **les sujets** ne sont pas nécessairement tragiques, mais sont toujours sérieux (mythologiques ou historiques).

– **l'« ouverture à la française »** est faite d'un mouvement lent, suivi d'un mouvement allegro.

– l'opéra proprement dit n'est pas constitué d'une simple alternance récitatifs-airs, mais introduit souplesse et diversité (interludes instrumentaux, chœurs, ballets...).

– **les récitatifs** retrouvent la déclamation simple (et qui se veut réaliste), monotone, des premiers opéras.

– **les airs** n'occupent plus la première place, comme dans l'opéra italien des XVII^e et XVIII^e siècles où ils constituaient les moments forts, ont des proportions modestes (on les appelle « petits airs »), et restent simples, ne se prêtent pas à la virtuosité vocale.

Bien sûr, l'édification d'un opéra français, distinct de l'opéra italien dominant, ne se fit pas sans mal ; en témoigne la fameuse « querelle des Bouffons » qui partagea les milieux lettrés parisiens de 1752 à 1754. 1752 : une troupe italienne s'installe en France pour y représenter des opéras bouffes ; les partisans de l'opéra français, jugé plus noble par ses sujets et sa retenue musicale, ripostent avec Rameau ; les partisans de l'opéra italien, jugé plus naturel, plus humain, plus mélodique, répondent avec J.J. Rousseau ; la cour s'en mêle, Louis XV prend parti pour l'opéra français, la marquise de Pompadour pour l'opéra italien. 1754 : un édit royal chasse les Bouffons italiens, donnant ainsi raison à Rameau.

Vingt ans plus tard, Gluck (1714-1787, œuvre principale : **Orphée et Eurydice**, 1762) tentera de combler le fossé entre les deux partis par sa « réforme » de l'opéra. Sans radicalement rompre ni avec la tradition italienne (il s'insurge surtout contre les abus de virtuosité vocale auxquels elle se prête), ni avec la tradition française (il lui reproche surtout sa froideur monotone), il recherche avant tout la clarté, la simplicité, la vérité. « Réduire la musique à sa véritable fonction, celle de seconder la poésie pour fortifier l'expression des sentiments et l'intérêt des situations, sans interrompre l'action et la refroidir par des ornements superflus », écrira-t-il, manifestant par là que, tout comme Monteverdi, il était en quête d'un équilibre parfait entre la parole et la musique.

Sans être révolutionnaire, la réforme de Gluck annonçait pourtant une nouvelle étape du développement de l'opéra, l'étape mozartienne.

MOZART

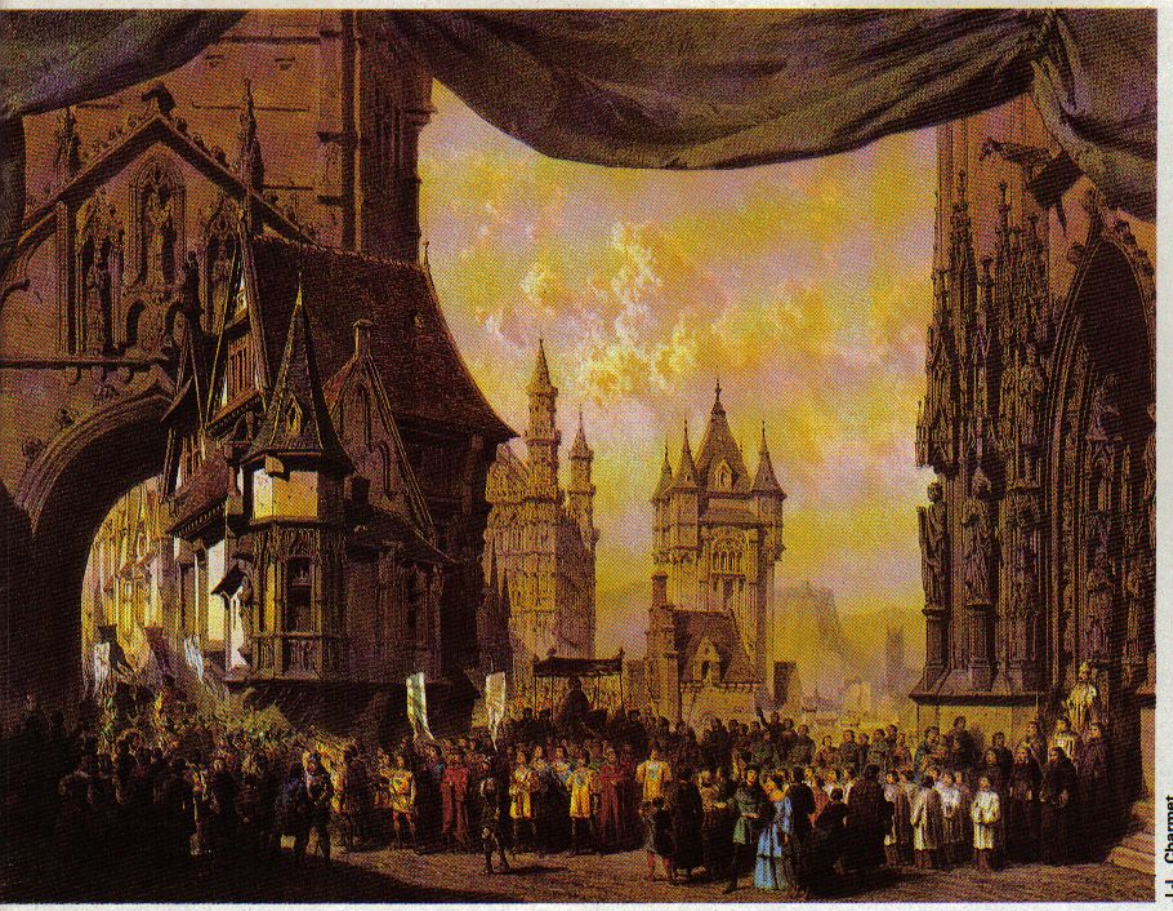
Ce qui frappe tout d'abord, au vu de l'ensemble de l'œuvre lyrique de Mozart (1756-1791), c'est la diversité, l'inventivité, la richesse créatrice. Mozart ne s'enferme pas dans une forme fixe, figée, mais rend à l'opéra sa dynamique, que l'opéra baroque italien lui avait fait perdre.

Réutilisant dans sa jeunesse (il écrit son premier opéra à 13 ans !) les formes de l'« opera seria » et de l'« opera buffa » pour les enrichir, il donne ses premières lettres de noblesse à l'opéra allemand, avec **L'Enlèvement au Sérail** en 1782 et **La Flûte Enchantée** en 1791 (œuvres qui participent du « Singspiel », forme allemande d'opéra populaire, comportant des dialogues parlés), et écrit coup sur coup trois autres chefs-d'œuvre avec le librettiste Lorenzo da Ponte : **Le Nozze di Figaro** (Les Noces de Figaro) en 1786, **Don Giovanni** (Don Juan) en 1787 et **Cosi fan tutte** (Ainsi font-elles toutes) en 1790.

D'un point de vue formel, les principaux enrichissements mozartiens sont les suivants :

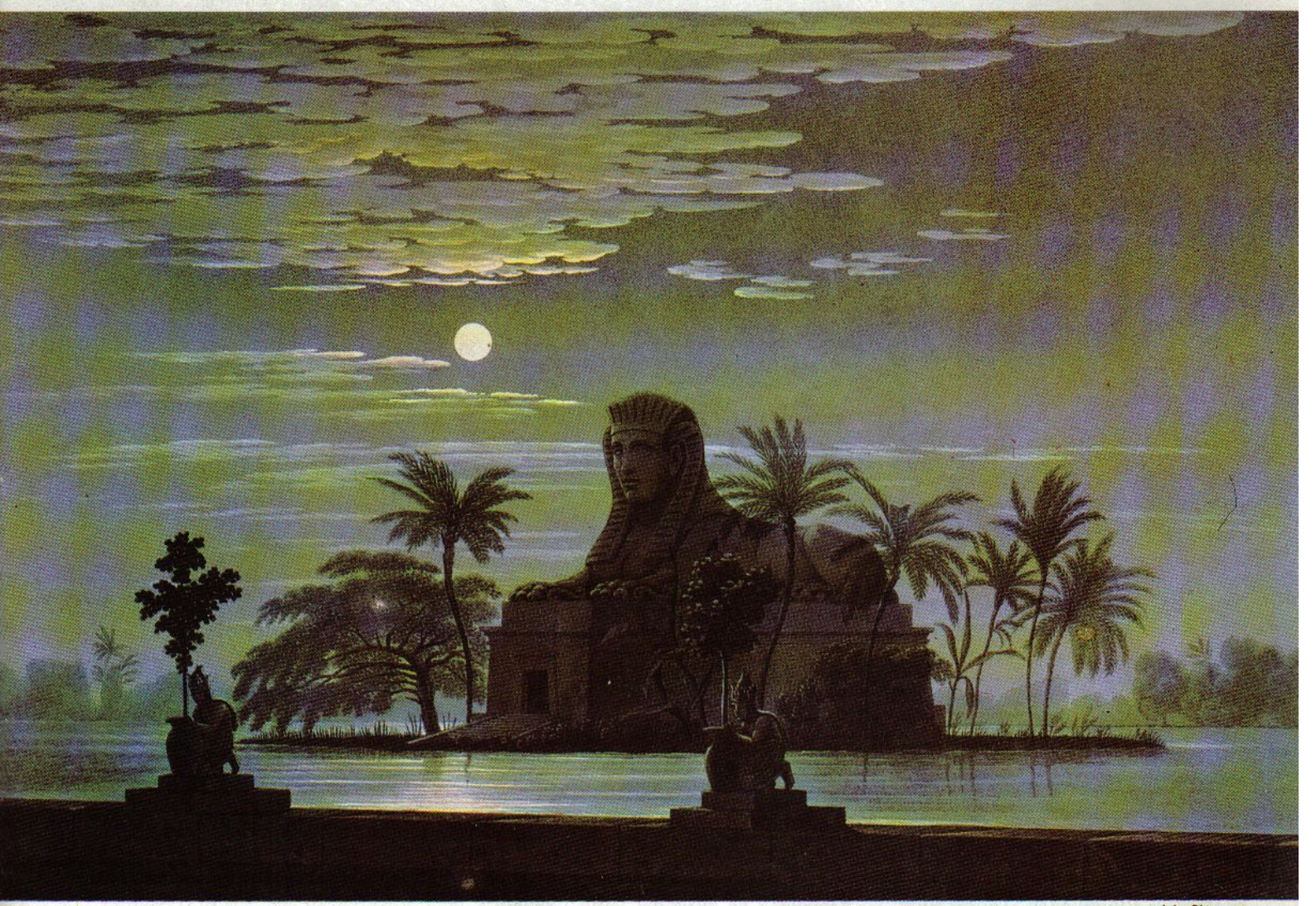
– **un sens de la construction**, de l'architecture musicale. A la richesse, l'exubérance du détail (alternance très souple de récitatifs, d'airs, de duos, de trios..., accompagnés de couleurs instrumentales et orchestrales très diverses), s'allie une rigueur d'ensemble où rien n'est laissé au hasard (les formes utilisées se répondent, s'opposent, se superposent...).

– **la frontière entre le récitatif et l'air a tendance à s'estomper**, tant sont parfois riches la mélodie vocale du



Gravure représentant une scène de *La Juive* d'Halévy. Paris, 1835. Bibliothèque de l'Opéra, Paris.

J.-L. Charmet



J.-L. Charmet

Décor pour *La Flûte Enchantée* de Mozart. Berlin, 1815. Bibliothèque de l'Opéra, Paris.

Deux exemples d'atmosphère scénique : l'exotisme, ici de style égyptien, ayant pour but de créer un climat de rêve situé dans un ailleurs ; un réalisme de style gothique fondé sur une volonté de reconstitution historique, caractéristique de l'opéra français du XIX^e siècle.

récitatif et l'orchestration qui l'accompagne. Mozart annonce, par là, la disparition complète de ce qui fut une règle intouchable de l'opéra durant plus de deux siècles.
– **l'air prend la forme riche et souple de la sonate** (une exposition, un développement long, une récapitulation), et aboutit à ce que l'on appelle « l'air d'action » : au lieu d'interrompre son jeu théâtral le temps de l'air, comme c'était le cas dans l'air figé, statique, de l'opéra baroque italien, le chanteur, ici, joue tout en chantant, pendant que l'orchestration qui accompagne l'air commente ce qui se passe sur la scène ; nouvelle preuve de la dynamique introduite par Mozart. Plus encore, les différents moments de la forme sonate permettent d'exprimer des changements dans l'état d'esprit du personnage représenté, épaississant la psychologie de celui-ci ; profondeur et vérité, voilà aussi ce qu'introduit Mozart dans l'opéra.

Quant à la conception du monde qui ressort de cet univers théâtral et musical, elle est la suivante : le monde est rempli de fausses apparences, de travestissements qui nous trompent ; pourtant l'effort, de la conscience permet, finalement, d'accéder à la vérité et de rétablir un ordre provisoirement perverti. Vision dynamique, une fois encore, des choses.

LE DRAME ROMANTIQUE

Avant de parler du drame romantique représenté par Weber, il faut signaler la place importante de Beethoven (1770-1827) dans l'évolution de l'opéra allemand ; en effet, c'est le type d'architecture musicale introduit par Mozart et développé par Beethoven, puis par Weber, qui amènera, plus tard, la révolution wagnérienne.

Le seul opéra écrit par Beethoven, **Fidélio** (1814), tout en participant de la tradition du « Singspiel », renouvelle plus encore le genre que ne l'avait fait Mozart. Le souci premier du compositeur est l'unité d'ensemble, unité réalisée de deux façons :

– **le récitatif, structuré selon une forme symphonique** (longue suite à quatre mouvements richement orchestrée), lie avec ampleur les différents moments de l'opéra.
– **l'orchestration, plus riche qu'elle ne l'a encore jamais été,** joue également un rôle de lien, de l'ouverture au « finale ».

Ainsi, l'opéra, d'assemblage de petites formes closes sur elles-mêmes qu'il était, devient un tout continu. C'est avec le même souci de continuité que Weber (1786-1826, œuvre principale : **Le Freischütz**, ou « Le franc-tireur », 1819) composera ses drames romantiques, dont les sujets sont empruntés aux contes populaires et aux légendes médiévales, sujets qui se prêtent à l'introduction du surnaturel : forêts mystérieuses, apparitions fantomatiques, interventions de démons, chasses infernales, déchaînements de tempêtes. Ce climat fantastique est essentiellement traduit, musicalement parlant, par la couleur instrumentale et orchestrale, par une ambiance sonore envoûtante ou inquiétante, comme dans la fameuse scène de la Gorge aux Loups du Freischütz. Avec Weber, la sonorité orchestrale devient une composante essentielle de l'opéra, et une composante qui assure l'unité de l'atmosphère, du début à la fin de l'œuvre.

© B.N.

Vanni Marcoux, célèbre basse, interprêtant le rôle de Méphisto dans *Faust* de Gounod (1909)

LE « BEL CANTO »

Le « beau chant » italien ne date pas du XIX^e^ siècle ; l'opéra baroque des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles était déjà, en Italie, prétexte à la prouesse vocale : ornementations compliquées, vocalises, trilles... Ce qu'il y a de nouveau avec l'apparition de Rossini (1792-1868, œuvre principale : **Le Barbier de Séville**, 1816), dont les opéras marquent l'apogée du « bel canto », c'est de promouvoir une sorte d'instrumentation vocale, d'utiliser la voix comme une sorte d'instrument :
– **le récitatif sec** cède de plus en plus la place à un récitatif mélodique richement accompagné par l'orchestre.
– **l'air** renoue avec la virtuosité, une virtuosité qui avait été éclipsée (chez Gluck et Mozart, comme chez Beethoven et Weber) par un souci d'architecture et d'unité ; elle s'appuie à présent sur de nouvelles formes d'air : la cavatine, courte pièce vocale dans le style d'une chanson, à la mélodie lente et très expressive, et la « cabaletta », air rapide et brillant dont la deuxième partie pouvait être librement ornementée par le chanteur, ce dont il ne se faisait pas faute.

Un peu plus tard, Verdi (1813-1901, œuvre principale : **La Traviata**, 1853) s'appuiera lui aussi sur cette tradition très italienne du « bel canto », mais en la dépassant ; s'il conserve, formellement, la différenciation récitatif-air, il charge le récitatif d'une telle expressivité mélodique, dramatique et orchestrale, que la transition avec l'air qui suit en vient à s'estomper. C'est que Verdi, comme Wagner son contemporain, a pour souci premier l'unité d'ensemble et non la juxtaposition, si judicieuse soit-elle.

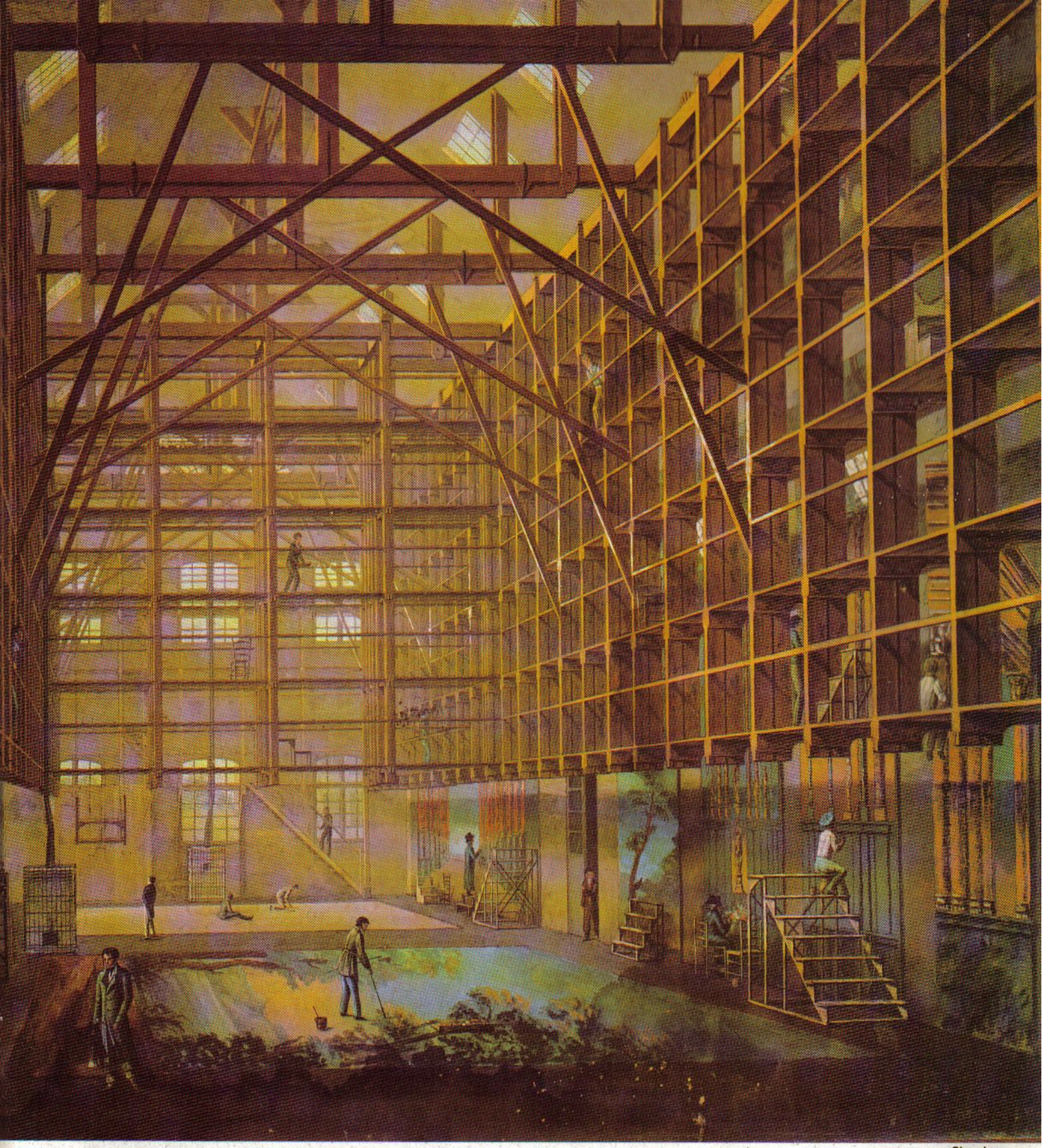
WAGNER

Wagner, pour imposer sa révolution musicale, devra lutter contre deux grandes traditions qui occupent l'essentiel des scènes lyriques du XIX^e^ siècle : la tradition italienne du « bel canto », jugée trop conventionnelle, et la tradition française du « grand opéra français » avec ses sujets historiques nobles, ses scènes de foule, ses décors grandioses, ses effets orchestraux (Halévy, Meyerbeer...), jugée trop théâtrale (signalons qu'un autre genre occupe aussi les scènes françaises du XIX^e^ siècle, l'opéra-comique, genre mixte fait de dialogues parlés et de parties chantées, dont participe la célèbre **Carmen** composée par Bizet en 1874).

Ce qui frappe immédiatement chez Wagner (1813-1883), c'est l'ampleur de l'œuvre ; ainsi sa fameuse Tétralogie, **L'Anneau du Nibelung** (1874), à laquelle il travailla durant vingt ans, représente 16 heures de musique à répartir sur quatre journées : **L'Or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried, Le Crépuscule des Dieux** ; cette somme énorme, empruntant à la mythologie nordique et au christianisme, se veut une épopée mystique exaltant la future naissance d'un homme nouveau. Somme énorme, aussi, parce que Wagner rêve d'une œuvre d'« art total », une œuvre unique qui résumerait l'univers.

Cette quête métaphysique et esthétique d'une totalité explique le renouvellement de l'opéra auquel il se livre :
– le principe d'écriture général de l'opéra wagnérien est la « Durchkomposition » ou « mélodie continue » : c'est-à-dire qu'au lieu de juxtaposer des formes musicales ayant chacune leur autonomie (ouverture, récitatifs alternant avec des airs, « finale »), on a ici un développement unique chant-orchestration qui se déroule sans structure définie, variant selon les besoins de l'expression dramatique.
– de ce fait, l'ouverture disparaît au profit de simples « préludes orchestraux » introduisant la première scène ; de même, l'alternance récitatif-air fait place à un air continu s'épanouissant librement sur un fond symphonique.
– l'utilisation du « Leitmotiv », terme allemand signifiant « motif conducteur », permet à l'auditeur de ne pas se noyer dans ce qu'on a pu appeler une « mixture sonore » ; il s'agit d'un motif musical bref identifiant une idée, un sentiment, un personnage ou une situation, apparaissant à plusieurs reprises au cours de l'œuvre ; sans avoir été inventé par Wagner, il est ici systématiquement exploité, et parfois de façon très complexe.

Un tel apport ne pouvait que marquer profondément le développement ultérieur de l'opéra, au XX^e^ siècle ; plus généralement même, la musique du XX^e^ siècle est pour une large part l'héritage que Wagner a laissé.



Giraudon

Atelier de décoration de l'Opéra de Paris au XIX^e siècle.
Bibliothèque de l'Opéra, Paris.
Le perfectionnement technique des « machines » (décors actionnés mécaniquement) se développant au XIX^e siècle, les scènes d'opéra utilisent à profusion les décors de toile peinte à dégagement vertical, vers les « cintres », ou latéral, vers les « coulisses ».

L'OPÉRA AU XX^e SIÈCLE

L'histoire de l'opéra, comme celle de la musique, est faite de cassures, d'innovations, voire de révolutions, mais aussi de traditions se perpétuant avec des variations.

PELLÉAS ET MÉLISANDE

1902 : Debussy (1862-1918) compose son unique opéra, qui est aussi une œuvre unique dans l'histoire de l'opéra, du fait de son originalité.

Il est vrai qu'il doit beaucoup à Wagner : une grande part de l'expression dramatique est confiée à l'orchestre, d'où la présence d'« interludes » entre certaines scènes chantées ; reprise du principe général de la « mélodie continue » ; effacement de la frontière entre récitatif et air.

Mais, par ailleurs, il s'agit d'un ouvrage très novateur par la discrétion pleine de finesse avec laquelle il traite d'une histoire d'amour, de jalousie, et finalement d'assassinat, se déroulant dans une atmosphère très irréelle ; dire l'indicible en musique, comme Mallarmé tentait de le faire par la poésie : « J'ai passé des journées à la poursuite de ce **rien** dont est fait Mélisande », dira Debussy, ou encore : « Je conçois une forme dramatique autre : la musique y commence là où la parole est impuissante à exprimer ; la musique est écrite pour l'inexprimable. »

Cet indicible va se traduire, vocalement, par une déclamation très proche du parlé, n'utilisant que d'infimes variations mélodiques, respectant le phrasé et les accentuations de la langue française, et donc permettant une claire compréhension du texte : « La mélodie, si je puis dire, est antilyrique. Elle est impuissante à traduire la mobilité des âmes et de la vie. Elle convient essentiellement à la chanson qui confirme un sentiment fixe. Les sentiments d'un personnage ne peuvent s'exprimer d'une manière mélodique », dira Debussy.

Trop déroutante pour les habitudes musicales de l'époque, cette œuvre fut d'abord décriée (la « première » fut l'occasion d'un scandale), avant d'être reconnue comme un chef-d'œuvre unique.

L'ÉCOLE DE VIENNE

Dans les années 1920, à Vienne, Schönberg (1874-1951, œuvre principale : **Moïse et Aaron,** 1935) « invente » la musique dodécaphonique : la musique occidentale est fondée sur une échelle de 12 sons ; mais, alors que l'harmonie classique n'autorisait que certains accords de sons, le dodécaphonisme utilise indifféremment ces 12 sons, tout en les organisant, pour la composition d'une œuvre, selon un ordre déterminé. Là est l'origine de l'impression de dissonance que nous éprouvons à l'écoute de cette musique.

Mais si l'utilisation du dodécaphonisme dans l'opéra fait naître des mélodies ou des masses sonores très neuves, l'utilisation parallèle d'un nouveau type de déclamation, le « Sprechgesang », est peut-être plus déroutante encore. Littéralement « chant parlé », cette déclamation est un compromis que Schönberg lui-même définit ainsi :

« L'exécutant devra bien se garder de tomber dans une manière chantante de parler. Il ne s'agit pas de cela. On ne doit pas non plus rechercher une diction réaliste et naturelle. Au contraire, la différence entre le parlé courant et un parlé intégré à une forme musicale doit apparaître clairement. Mais cela ne doit jamais non plus faire penser au chant. »

Berg (1885-1935, **Wozzeck,** 1925 ; **Lulu,** inachevé), autre Viennois, collaborateur de Schönberg, utilise lui aussi la méthode de composition dodécaphonique, ainsi qu'un « Sprechgesang » légèrement différent de celui de son initiateur : alors que Schönberg jouait imperceptiblement sur la hauteur des sons chantés, Berg module imperceptiblement sur l'intensité de ces sons. A noter que le « Sprechgesang » viennois permet au chanteur de disposer d'une grande liberté d'interprétation.

De nombreuses œuvres lyriques contemporaines feront fructifier l'héritage laissé par cette école de Vienne.

LES SURVIVANCES

Durant la première moitié du XX^e siècle, parallèlement à l'apparition d'un Debussy et d'une école dodécaphonique, se manifeste une persistance de la tradition italienne du « bel canto » à travers le « vérisme », ainsi qu'un retour à la tradition de l'opéra des XVII^e et XVIII^e siècles à travers le « néo-classicisme ».

Le « vérisme » est un courant réaliste, l'équivalent en musique du naturalisme littéraire, dont le représentant le plus connu est Puccini (1858-1924, œuvre principale : **Tosca,** 1900). Son esthétique se définit par le choix de ses sujets (« tranches de vie » mettant en scène des drames passionnels, des situations émouvantes) et par l'utilisation de la tradition du « bel canto » dans un contexte mélodramatique ; le chant, épanchement mélodique, a alors pour but d'émouvoir en faisant appel à des sentiments simples.

Quant au « néo-classicisme », il se rencontre particulièrement dans les derniers opéras de Richard Strauss (1864-1949, œuvre principale : **Le Chevalier à la Rose,** 1911), lequel n'a rien à voir avec la célèbre famille des Strauss, qui composa des valses, des marches, des opérettes. Il ne s'agit pourtant pas là de copies conformes des opéras du XVII^e ou du XVIII^e siècle ; en fait, Strauss joue avec beaucoup d'humour et de maîtrise sur des emprunts, des pastiches, des renvois, plus par plaisir musical que par incapacité à faire du neuf.

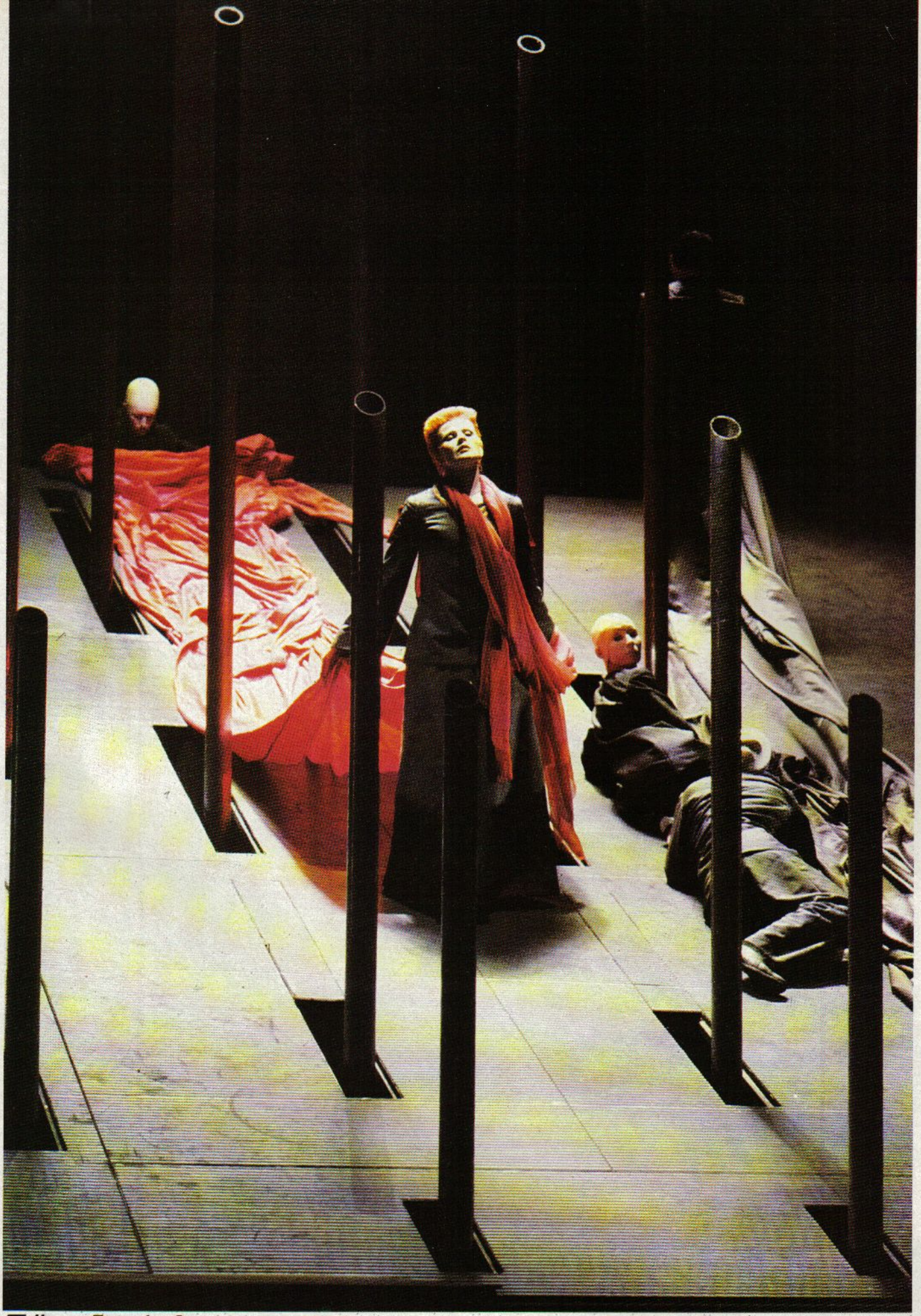
L'OPÉRA CONTESTÉ

Enfin, dernier mouvement important dans l'opéra du XX^e siècle sur lequel nous nous arrêterons, la contestation, de l'intérieur, d'un genre qualifié de « bourgeois » ou de conventionnel.

Une première forme de contestation apparaît avec Bertolt Brecht (1898-1956) et Kurt Weill (1900-1950) qui travailleront ensemble, le premier en tant que dramaturge-librettiste, le second en tant que compositeur (**L'Opéra de Quat-sous,** 1928). Leur contestation est d'origine politique et idéologique : l'opéra est un genre bourgeois, utilisé par la bourgeoisie capitaliste pour exercer sa domination. Et pour miner ce genre, ils écrivent des œuvres utilisant la parodie du répertoire classique (Monteverdi, Mozart, Wagner...) et des formes de chant empruntées aux genres souvent considérés comme mineurs, peu nobles (airs d'opérette, chansons de cafés-concerts, complaintes populaires, blues...).

Une seconde forme de contestation apparaît après les « événements de 1968 », plus profonde peut-être et apparemment plus durable dans ses effets. Souvent politique et idéologique à ses débuts (dénonciation du capitalisme et apologie de la révolution), elle s'attaque ensuite surtout à l'esthétique conventionnelle de l'opéra et s'engage dans la quête d'un nouveau genre lyrique, plus dynamique, moins figé dans une forme unique et close, et intégrant en particulier toutes les formes d'expression jusqu'aux plus récentes (musique concrète, électro-acoustique, vidéo...).

Deux œuvres témoignent particulièrement de cet éclatement de l'unité dramatique et musicale, unité qui avait été l'acquis de l'opéra wagnérien : **Les Soldats** (1965) de Bernd Aloïs Zimmermann, et **Opéra** (1977) de Luciano Bério, œuvres où l'action se déroule simultanément sur plusieurs niveaux scéniques, avec des moyens sonores et vocaux très divers.



Œdipus Rex **de Stravinsky (1927), sur un livret de Jean Cocteau ; mise en scène de Jorge Lavelli à Paris, en 1979.**

P. Coqueux

Exemple d'« actualisation » par la mise en scène : bien qu'inspiré de Sophocle et chanté en latin, cet opéra austère et hiératique se prête à une mise en scène intemporelle dans un décor abstrait, susceptible, encore aujourd'hui, de frapper notre imagination et d'aviver notre réflexion : c'est alors le thème du destin, dans sa nudité, qui nous parle.

ris chez N. Bonnart rue St. jaques.

On chante on dance icy, l'on fait mille merveilles
L'on use d'instrumens de toutes les façons

L'OPERA,

Gravure de Nicolas Bonnart : L'Opéra. 1710. Bibliothèque Nationale, Paris.

Plaisir des yeux par les décors, les costumes, les ballets, la mise en scène ; plaisir des oreilles par le chant et l'instrumentation ; l'opéra, dès sa naissance, est un art composite qui se veut art total.

© B.N.

Entretien avec Michel Poupet, baryton Martin

T.D.C. : Comment devient-on chanteur ?

M.P. : En étant d'abord travailleur. Il est évidemment souhaitable d'avoir une jolie voix, mais, sans un travail assidu, on n'arrivera à rien... Sinon, tout le monde ou presque serait chanteur... Qui sait ? Les plus belles voix (potentielles) sont peut-être parmi les non chanteurs... Le chant humain, tel qu'on l'entend sur les scènes lyriques ou au concert, n'est pas un phénomène naturel, mais un phénomène acquis : invoquer le rossignol n'a qu'une valeur poétique, mais aucune signification pratique : le chant de l'oiseau est naturel, celui de l'homme doit être « travaillé ». Il ne faut pas perdre de vue, dans le chant, un aspect sportif. Les chanteurs wagnériens, particulièrement, mais aussi les interprètes de grands rôles de Verdi et de Puccini réalisent des performances athlétiques : il s'agit d'être musclé et non pas gros !

A partir de ce travail respiratoire et musculaire, on établit les bases du travail de la voix elle-même : exercices, vocalises...

Mon professeur, Charles-Paul, de l'Opéra, distinguait la voix, matière sonore, qui se situe en arrière, et la parole (chantée), moule de la voix, qui se fait en avant, avec la langue, les dents et les lèvres.

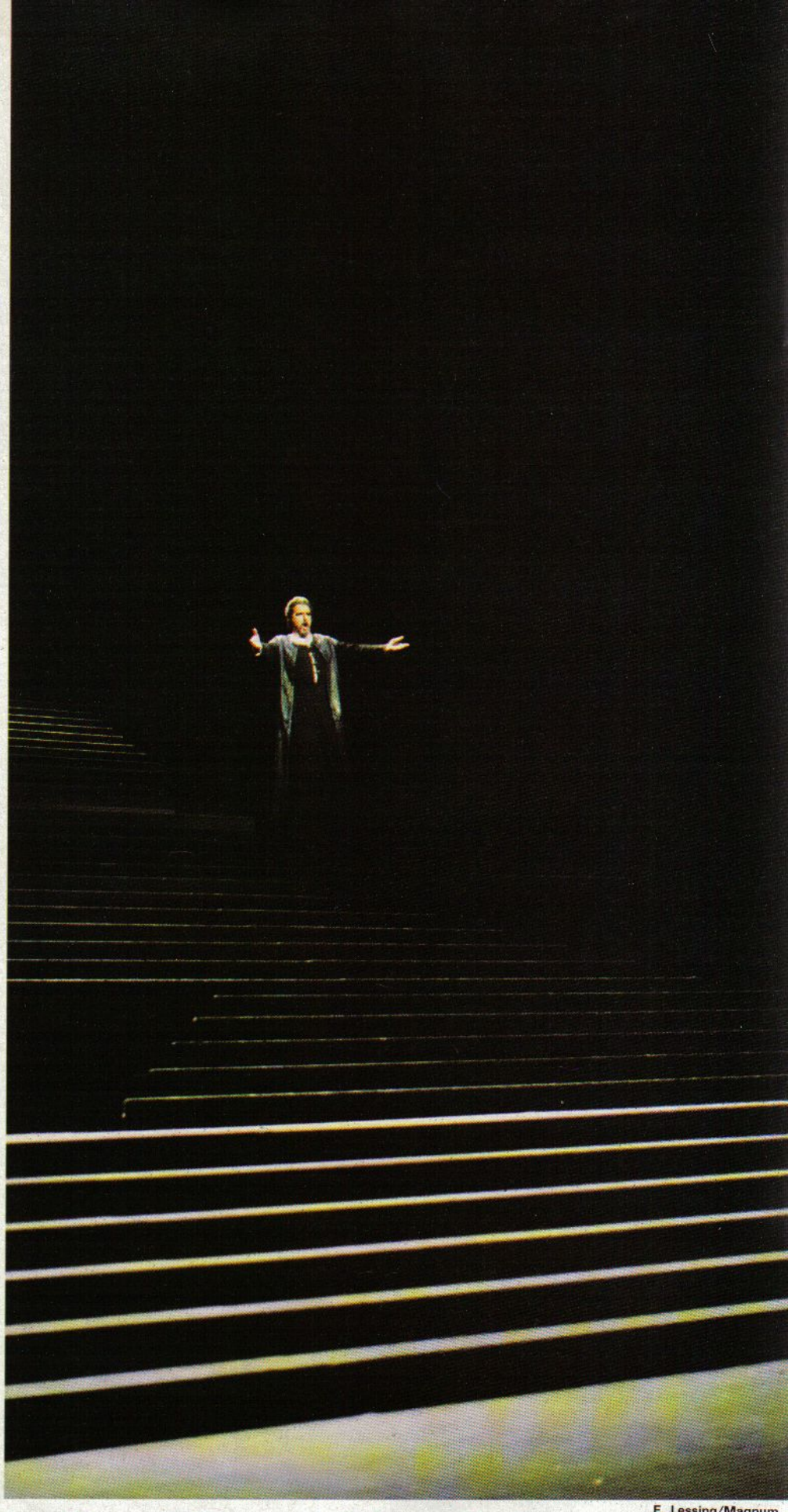
T.D.C. : Parlez-nous des écueils que doit éviter le jeune chanteur.

M.P. : Que d'embûches ! Persuadé qu'il a une « grande voix d'opéra », le jeune chanteur voudra « chanter gros », moyen le plus sûr de perdre ses aigus et d'écourter sa carrière. La voix est comme un élastique : plus il est mince, plus il est long, plus il est gros, plus il est court. L'important est de chanter bien timbré, mince, « propre ».

Le chanteur voudra aussi bien prononcer, mais il ne s'agit pas d'ar-ti-cu-ler en séparant chaque syllabe attaquée avec dureté, il faut une continuité, une préparation mentale des sons, un « emboîtement » des sons les uns dans les autres... que l'on ne comprenne pas une syllabe sur trois, que les tenues soient claires et nettes jusqu'au bout !... Se rappeler aussi que ce sont les consonnes qui donnent l'accent dramatique.

T.D.C. : Qu'est-ce que la voix de baryton Martin et quel est son répertoire ?

M.P. : Cette voix est définie par référence à un chanteur qui s'appelait Martin. C'est une voix intermédiaire (qui met parfois son possesseur dans l'embarras !), ayant la couleur chaude et un peu sombre du baryton, sans avoir l'ampleur du « baryton Verdi », et qui peut soutenir une écriture « ténorisante », sinon l'écriture la plus élevée des parties de ténor. Le grand rôle de ce type de voix est le Pelléas de Debussy. Son répertoire n'est pas très vaste dans l'opéra et l'opéra-comique, mais l'opérette française « classique », dont le maître est Messager, également certains rôles de l'opérette viennoise, est son domaine privilégié. C'est aussi la voix par excellence de la mélodie, par sa souplesse et la variété de ses couleurs.



E. Lessing/Magnum

Les Vêpres Siciliennes **de Guiseppe Verdi**
Opéra de Paris, avril 1974. Décors-éclairage J. Swoboda.
Mise en scène J. Dexter

« Cet immense escalier qui couvre toute la scène et qui vient du mystère, J. Swoboda en fait un lieu scénique complet, total, où tout se passe, se noue et se dénoue comme au fil du temps... »
M. Fleuret, in « Nouvel Observateur », 15 avr. 1974.

LA VOIX

« On ne naît pas chanteur, on le devient... par un travail physique de respiration et de musculation ». M. Poupet.

CLASSIFICATION DES VOIX

On classe habituellement les voix selon leur étendue (limites extrêmes de chacune), leur tessiture (partie de l'étendue où le chanteur émet avec le plus de facilité), leur puissance (une voix puissante d'opéra peut atteindre 130 décibels, alors qu'une voix de conversation varie autour de 40 décibels), et surtout leur timbre (couleur : voix claires-voix sombres ; volume : voix minces-voix amples ; épaisseur : voix ténues-voix épaisses ; mordant ou éclat : voix lisses-voix rugueuses).

Mais cette classification est récente (Mozart, le premier, s'avisa de codifier les types de voix), artificielle (il existe en fait une infinité de types vocaux, chaque voix ayant ses qualités propres, son « grain ») et fluctuante (les compositeurs créent parfois de nouveaux types de voix, ainsi Verdi et Wagner) ; elle n'a donc qu'une valeur de repère.

soprano léger	voix très étendue, haute, brillante, se prête aux vocalises	la Reine de la Nuit
soprano lyrique	voix étoffée, mordante, propre aux rôles classiques	Pamina
soprano dramatique	voix puissante, veloutée, se prête aux grands rôles wagnériens	
mezzo-soprano léger	voix ronde, claire, agile, voix féminine la plus courante	Papagena
mezzo-soprano dramatique	voix plus puissante que la précédente	
contralto	voix sombre, ample, épaisse, voix rare	3e Dame de la Nuit

Tableau 1 : principales voix féminines (les noms cités sont ceux des personnages de *La Flûte Enchantée* de Mozart)

ténor léger	voix claire, brillante, peu puissante, se prête aux vocalises	Monostatos
ténor lyrique	voix charmeuse, voix de ténor la plus répandue	Tamino
ténor dramatique	voix vigoureuse, puissante	
baryton	voix peu étendue, au volume assez faible, voix masculine la plus courante	Papageno
baryton grave	voix forte, vibrante, sonore	
basse profonde	voix volumineuse, puissante	Sarastro
basse bouffe	voix très mobile, pleine de verve, propre aux rôles comiques	

Tableau 2 : principales voix masculines

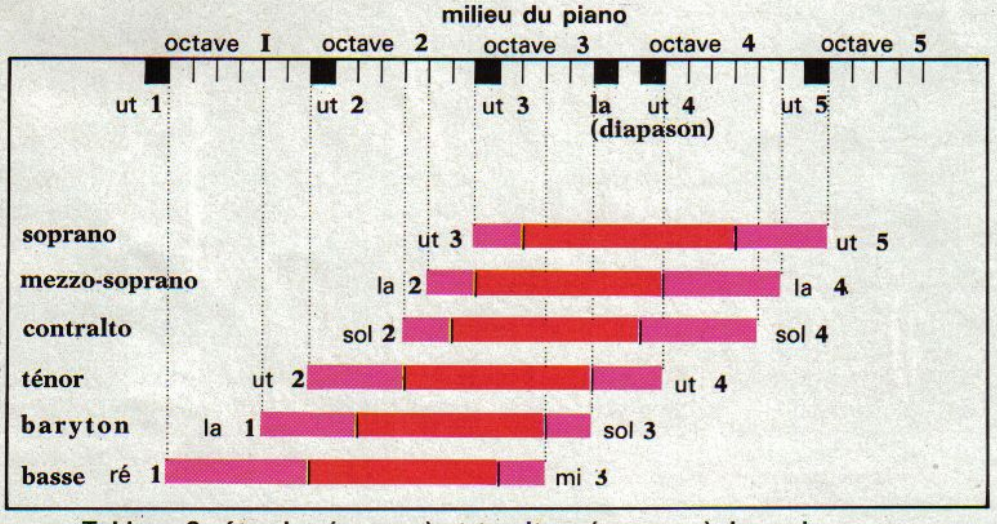


Tableau 3 : étendue (en rose) et tessiture (en rouge) des voix, par rapport au clavier du piano.

LES CASTRATS

Les castrats sont des chanteurs ayant subi, avant la mue, une opération chirurgicale (la castration) qui leur permet de conserver leur voix d'enfant tout en bénéficiant du volume sonore de l'adulte. Leur voix a ainsi la pureté de timbre et l'étendue des voix féminines de soprano ou de contralto, mais avec plus de puissance et d'éclat.

Cette pratique était très répandue en Italie où, les femmes n'étant pas autorisées à chanter dans les églises, on admit les castrats dès le XVIe siècle dans les chapelles, et en particulier dans la chapelle Sixtine, à Rome. Dès lors, ils furent demandés dans les théâtres, et connurent des succès triomphaux du fait de leur virtuosité vocale, virtuosité qui contribua beaucoup au développement du « bel canto ». Et durant plus de deux siècles, ils tinrent le devant des scènes d'opéra européennes, les compositeurs ne manquant pas d'écrire des rôles pour castrats : Haendel, Gluck, Mozart, Rossini... Tenant indifféremment des rôles masculins ou féminins, ils imposaient une omniprésence qui n'était pas du goût de tout le monde :

« L'ouverture touche à sa fin, le rideau se lève. On entend une voix féminine, claire, sortant d'un personnage dont l'habit doit nous donner l'image d'un héros. Jetons un coup d'œil sur le livret pour savoir si cette femme déguisée est une amazone ou bien une personne d'un monde de fous. Non, il n'en est rien. C'est Alexandre le Grand. Comment Alexandre le Grand ? Depuis quand a-t-on transformé ce puissant conquérant du monde en un impotent ou simplement en une femme ? Mais qui est celui qui, agenouillé, soupire d'une voix de contralto mate, avec tant de féminité ? C'est le fier Héphaïston, l'un des généraux les plus entreprenants de ce roi fameux. (...) Enfin, nous allons entendre un chœur de héros. Quoi ? Sopranos et contraltos ! Est-ce donc avec une foule de femmes qu'Alexandre conquit le monde ? » (Relation de Scheibe, maître de chapelle, assistant en 1737 à un opéra en Italie).

Les castrats disparurent de la scène dans les années 1830. Mais ces travestissements, ces incertitudes quant à la nature du chanteur, ne cessèrent pas pour autant, puisque les rôles écrits pour castrats furent alors tenus par des voix féminines (soprano-contralto) ou par des voix masculines d'un type approchant : le ténor haute-contre ou contre-ténor. Cette voix de tête suraigüe et puissante, très en usage aux XVIIe et XVIIIe siècles (en particulier dans les opéras de Lully, Rameau, Haendel), fut elle-même souvent tenue, par la suite, par des voix féminines, et n'est rendue à ses destinataires masculins que depuis peu.

***La Traviata* de Verdi, d'après « La Dame aux Camélias » d'Alexandre Dumas fils.**
Mise en scène de Jorge Lavelli, en 1977, à l'Opéra-Comique de Paris.

Histoire émouvante de Violetta, la courtisane poitrinaire qui se sacrifie pour l'avenir de son amant ; l'héroïne la plus populaire, sans doute, de tout le répertoire lyrique, que magnifia Maria Callas en 1955, sous la direction du metteur en scène-cinéaste Luchino Visconti.

C. Masson

L'OPÉRA MIS EN SCÈNE

L'opéra a évolué au fil des siècles et les représentations d'une même œuvre varient selon l'époque, les tendances et les modes.

LE LIVRET

Premier ingrédient dans la composition d'un opéra, le « libretto », petit livre ou livret, n'est autre que le texte écrit qui sera mis en musique.

Les sujets traités par ces livrets sont généralement peu originaux : histoire et mythologie gréco-latines dans l'« opera seria », marivaudages dans l'« opera buffa », légendes médiévales dans l'opéra romantique, drames passionnels dans l'opéra vériste, etc. L'amour, la mort, le destin, tels sont les thèmes... Cela explique que la lecture d'un livret soit le plus souvent décevante ; mais ne nous y trompons pas : le texte n'est pas écrit pour être lu, mais pour être mis en musique ; c'est celle-ci qui apporte l'expressivité, qui individualise les personnages, qui dramatise les situations.

Si les librettistes sont avant tout des spécialistes travaillant sur la commande des compositeurs, certains ont laissé leur nom dans l'histoire. Ainsi, au XVIII[e] siècle, les italiens Métastasio (poète et librettiste d'« opera seria ») et Goldoni (dramaturge et librettiste d'« opera buffa ») ; ainsi encore Lorenzo da Ponte, librettiste de trois opéras de Mozart ; le poète et dramaturge Hugo von Hofmannstahl qui écrivit les livrets de six opéras de Richard Strauss.

L'importance du texte, d'ailleurs, grandira au XIX[e] siècle, et on verra alors des compositeurs écrire eux-mêmes les livrets de leurs opéras ; l'exemple le plus connu étant Wagner qui se veut simultanément poète et musicien.

Le texte est écrit dans la langue originale du librettiste et du compositeur et ne peut être transcrit dans une autre langue, à moins de perdre ce qui permet l'équilibre parole-musique : la composition d'une partition d'opéra en fonction d'un type particulier de prosodie, propre à la langue dans laquelle le livret a été écrit.

DÉCORS ET COSTUMES

Aux XVII[e] et XVIII[e] siècles, la représentation de l'opéra est de type baroque, c'est-à-dire destinée à l'émerveillement des yeux, à la création d'illusions constamment changeantes. Le décor est mis à contribution : décors à changements instantanés et à transformations, maniés mécaniquement par des « machines » ; profusion de « gloires » (représentations peintes du ciel religieux) sur lesquelles viennent s'inscrire des divinités grecques ou latines ; trappes par lesquelles surgissent des créatures infernales ; palais à la décoration surchargée ; chars en action, bâteaux en mouvement, etc. Les costumes, eux aussi, contribuent à la magnificence de la représentation : costumes d'apparat recherchant davantage l'éclat que la reconstitution historique (les héros grecs sont affublés de vêtements de cour, quitte à les coiffer, en plus, d'un casque romain). Ces éléments constituant un tout éblouissant, mais conventionnel, artificiel.

Au XIX[e] siècle, le climat scénique va radicalement changer. Dans un premier temps, le romantisme va créer sur scène une autre forme de merveilleux : au merveilleux baroque inspiré de la Grèce et de Rome, succède un autre, inspiré du Moyen Age ; décors fantastiques, ciels d'orage, clairs de lune, ruines, le décor de l'opéra romantique a pour but de dramatiser l'espace. Mais cette transformation, qui se voulait un « retour à la nature », au « naturel », reste en fait très irréaliste (ainsi les costumes historiques restent aussi fantaisistes).

Dans un second temps, le « grand opéra français » du XIX[e] siècle va s'engager dans la voie d'une représentation réaliste, avec un réel effort de reconstitution historique ; on accumule alors, dans les décors comme dans les costumes, des détails méticuleusement accumulés pour « faire vrai ». L'intention était, certes, louable : un souci de vérité ; le résultat sera surtout une surcharge de l'espace scénique dans laquelle le regard du spectateur se noie et qui empêche une réelle dramatisation.

Aussi, le XX[e] siècle verra lentement s'imposer une représentation stylisée, qui se déploiera sur les scène lyriques à partir des années 1950. Refus de l'accumulation, de la surcharge (à but merveilleux comme à but réaliste), volonté de dépouillement ; au lieu de jouer sur le détail vrai, on joue alors sur les formes (horizontal-vertical, lignes droites-lignes arrondies), sur les lumières (à elles seules, elles sont capables de créer des atmosphères), sur les rapports de couleur, sur des gestes stylisés, sur des costumes intemporels et simplifiés. Finalement, au lieu de chercher à recréer sur scène des images empruntées à la réalité extérieure, effort nécessairement voué à l'échec, ce type de représentation n'utilise que ce qui est propre à l'espace théâtral pour créer des atmosphères.

LE PUBLIC

L'opéra, de sa naissance à la fin du XVIII[e] siècle, est un spectacle aristocratique. A sa naissance, autour de 1600, il n'est qu'un divertissement occasionnel que s'offrent les cours royales et princières, à l'occasion d'évènements marquants ; puis, à partir des années 1630, Venise construit les premiers théâtres lyriques qui drainent immédiatement un important public d'origine aristocratique ; l'opéra devient alors, et jusqu'à aujourd'hui, le divertissement le plus raffiné.

Quoique cultivé, ce public considère le théâtre lyrique comme un lieu social, un lieu de rassemblement mondain, plus que comme un lieu d'écoute et de recueillement. Les témoignages des contemporains sont formels : on vient à l'opéra pour effectuer des rencontres, pour tisser des relations amoureuses, pour traiter ses affaires, pour se livrer à des jeux d'argent. On arrive en retard, généralement pour entendre le premier air chanté : pendant les récitatifs, on bavarde, on va d'une loge à l'autre, on se montre au foyer, puis on quitte la salle avant le « finale » pour aller souper.

« L'Opéra est un rendez-vous public où l'on s'assemble à de certains jours, sans savoir pourquoi... on se rend à l'Opéra par désœuvrement », dit Voltaire.

« La femme d'Afferi a une très belle voix, mais il y a un tel bourdonnement dans la salle qu'on n'entend rien », écrit Mozart à sa sœur.

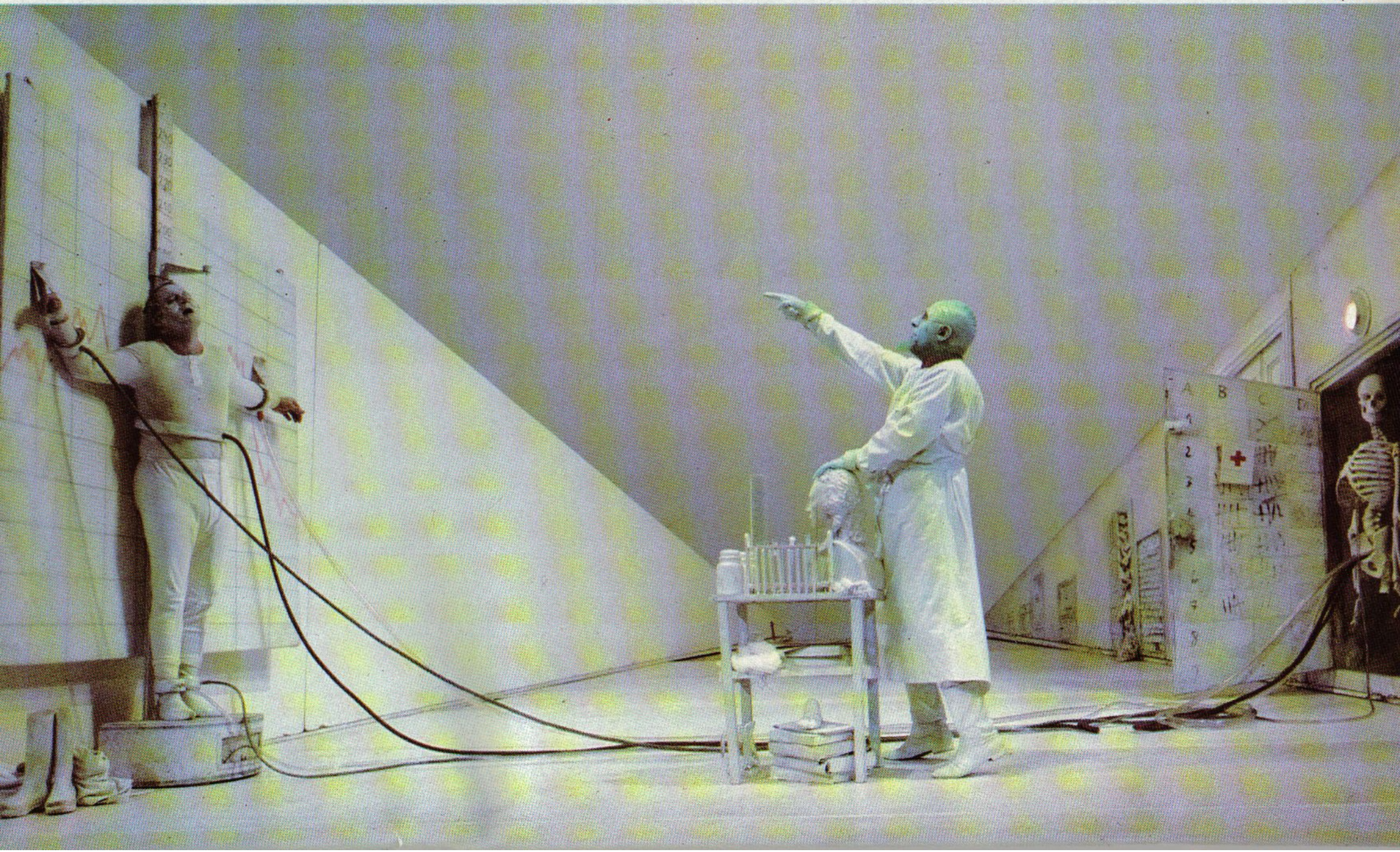
Au XIX[e] siècle, l'opéra devient un spectacle bourgeois, grâce auquel la bourgeoisie triomphante affirme sa puissance et sa richesse. Mais l'atmosphère du théâtre lyrique ne change pas, celui-ci reste le lieu de rencontre et de mondanité du Tout-Paris, au Palais Garnier, et du Tout-Milan, à la Scala. « Le théâtre de la Scala est le salon de la ville. Nous nous reverrons à la Scala, se dit-on pour tous les gens d'affaires. On fait la conversation dans les deux cents petits salons, avec une fenêtre garnie de rideaux donnant sur la salle, qu'on appelle loges. Les gens qui ont une loge vont y recevoir leurs amis », dit Stendhal.

Aujourd'hui, si le public lyrique reste pour l'essentiel un public de privilégiés, l'atmosphère a changé : on se montre dans les foyers, à l'entracte, mais durant la représentation on écoute, recueilli.

Ajoutons que l'opéra a pu être, et peut encore être, également, un spectacle populaire. Visconti, dans son film « Senso », montre une représentation du **Trouvère** de Verdi à la Fenice de Venise, du temps de l'occupation autrichienne ; au moment où le chœur chante les malheurs de la patrie occupée par l'ennemi, le public populaire des étages les plus élevés manifeste pour l'indépendance et l'unité de l'Italie, et lance des tracts dans la salle ; scène véridique, évidemment de caractère assez exceptionnel.

Wozzeck d'Alban Berg ; production du Théâtre Musical de Paris, 1982.
Autre exemple de modernisation du répertoire lyrique : de cet opéra très sombre inspiré d'un drame écrit en 1821 (trompé par la femme qu'il aime, Wozzeck la poignarde, puis se noie), la mise en scène retient ici le thème central de la mort, sous son aspect actuel (la « médicalisation » de la mort) et sous son aspect intemporel (la fascination morbide pour l'image du squelette).

P. Coqueux



L'OPÉRA AUJOURD'HUI

Depuis une vingtaine d'années, l'opéra traverse une telle crise de croissance que beaucoup sont tentés d'y voir une véritable agonie ; l'opéra aurait eu un passé, mais n'aurait plus d'avenir...

LA MORT DE L'OPÉRA ?

« Pesante machinerie et répertoire d'un autre âge, est-ce ainsi qu'il faut résumer l'opéra ? » se demande Pierre Boulez (in « Le Monde », 30 juin 1983) ; « Ridiculement passéiste ou arbitrairement novateur, l'opéra contemporain semble ballotté entre le conformisme étouffant et le non-conformisme stérile ; aussi a-t-on de sérieuses raisons de se demander si cette forme dramatique n'est pas tout simplement inadaptée aux besoins d'expression musico-théâtrale de la seconde moitié du XX[e] siècle, tout comme l'opéra-ballet, devenu anachronique, n'a pas pu survivre à la mort de Rameau, en 1764 » pense Gérard Condé dans le même journal.

Qu'est-ce qui peut expliquer une telle crise et un tel pessimisme ?

– Le goût nouveau, les exigences nouvelles du public, d'abord. Sous l'influence, sans doute, de l'image « réaliste » télévisée et cinématographique, le public a tendance à ne voir dans l'opéra qu'un ensemble de conventions artificielles et désuètes : les chanteurs sont trop statiques, la virtuosité vocale devient ennuyeuse, l'absence de « sous-titres » est gênante, décors et costumes sont souvent trop poussiéreux... Globalement, l'opéra apparaît comme totalement coupé des réalités vécues, comme un genre étranger.

– Le recul critique, ensuite, des compositeurs eux-mêmes à l'égard de ce genre plus que tricentenaire. Pour beaucoup d'entre eux, les conventions musicales et dramatiques de ce genre ne sont plus adaptées aux nouvelles réalités musicales et dramatiques. Conséquence : les compositions d'opéras se raréfient, deviennent exceptionnelles, alors que le XIX[e] siècle nous en a laissé plusieurs centaines.

Aussi, l'essentiel du travail réalisé sur les scènes lyriques au cours des dernières années consiste en une « relecture », un « décapage » du répertoire ancien, et en un élargissement de ce répertoire par la redécouverte d'œuvres oubliées ou la valorisation d'œuvres considérées précédemment comme mineures (ainsi les opéras de Monteverdi, de Rameau, de Haendel ; les opéras de jeunesse de Mozart).

LE « THÉÂTRE MUSICAL »

De cette grave crise de l'opéra est née, dans les années 1960, une nouvelle forme lyrique appelée communément « théâtre musical » ; genre bâtard qui juxtapose l'art théâtral avec ses propres règles (acteurs, dynamique scénique...) et l'art lyrique, et qui sortira peut-être l'opéra de son impasse.

« On est fondé à penser que le théâtre musical, d'un fonctionnement moins lourd et rejetant certaines conventions périmées de l'art dramatique en général (qu'il s'agisse de théâtre ou d'opéra), est appelé à jouer un rôle de premier plan dans la réconciliation du grand public avec le théâtre chanté ».

Gérard CONDÉ
in « Le Monde », 30 juin 1983

Trois caractéristiques peuvent définir le « théâtre musical » :

– la diversité des formes expressives utilisées, y compris les plus contemporaines (théâtre parlé, chant, musique concrète ou électro-acoustique, vidéo, mime, danse...) ; un des buts avoués des compositeurs de « théâtre musical » est d'ailleurs d'abolir les frontières entre les différents genres d'expression ;

– la réflexion critique sur l'opéra à l'intérieur même de l'œuvre ; ainsi **Votre Faust** de Henri Pousseur et Michel Butor (1967), met en scène un compositeur chargé par un directeur de théâtre, Méphisto, d'écrire un opéra sur le thème de Faust ; occasion de démonter les mécanismes du fonctionnement de l'opéra ;

– une imbrication des rôles habituellement distingués : les acteurs prennent part aux parties chantées ; les chanteurs ont aussi un rôle purement théâtral ; les musiciens, souvent présents sur la scène, prennent part à l'action.

C'est surtout le Festival d'Avignon qui, chaque été depuis 1969, présente au public ces œuvres de « théâtre musical », œuvres de Karlheinz Stockhausen, de Pierre Henry, de Georges Aperghis...

L'OPÉRA ET LES MÉDIAS

Malgré la crise de l'opéra, on a pu parler il y a quelques années d'une nouvelle vogue du genre lyrique, d'une « lyricomanie » des Français. Comment expliquer cette contradiction ?

– Pour ce qui est des grands théâtres lyriques, il est vrai que le « dépoussiérage » du répertoire ancien par les jeunes metteurs en scène a redonné au public amateur le goût de l'opéra ; ainsi l'Opéra de Paris, en pleine décadence jusqu'au début des années 1970, fait maintenant salle comble, une salle où se côtoient les jeans et les robes habillées. Par ailleurs, il existe à présent, en France, 13 opéras de province, situation nouvelle qui aide beaucoup la diffusion de l'opéra.

– La diffusion par le disque est également un atout nouveau. Tout amateur peut maintenant se procurer plusieurs versions des principales œuvres du répertoire lyrique. Il faut toutefois signaler un revers de la médaille : ces enregistrements sont réalisés dans des conditions idéales, mais techniquement artificielles, et l'auditeur court le risque d'être déçu en allant entendre la même œuvre sur une scène où les imperfections vocales et musicales ne peuvent être corrigées ; même si, fait positif, musiciens et chanteurs sont tentés de faire aussi bien sur scène que sur disque.

– La télévision et le cinéma, enfin, apportent une énorme contribution à la diffusion de l'opéra. La retransmission télévisée, indépendamment de cette contribution, a des côtés positifs : elle aide à concentrer le regard et l'oreille du spectateur sur l'essentiel, par son choix d'images et de cadrages, alors que la scène théâtrale prête à la dispersion ; cela dit, elle supprime l'atout majeur du spectacle scénique : le côté charnel, la communion corporelle du spectateur avec les chanteurs-acteurs.

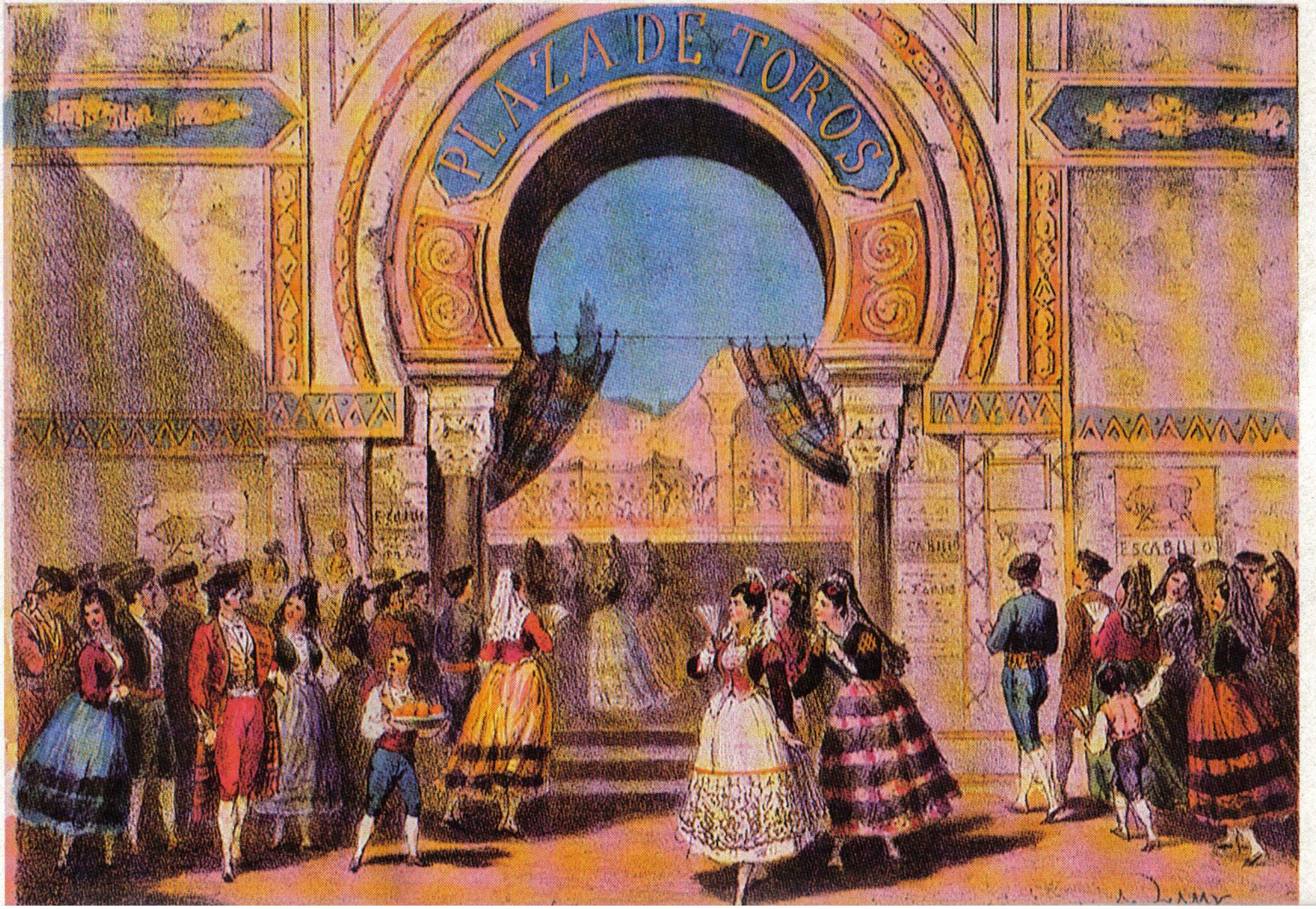
De même, le « filmopéra » est à double tranchant : d'un côté, il peut supprimer l'aspect factice, artificiel de l'illusion théâtrale au profit d'un « réalisme » de l'image (scènes tournées en extérieur, en décors naturels, par exemple) ; d'un autre côté, il dénature totalement l'œuvre originale en voulant remplacer la convention théâtrale par une vraisemblance réaliste relevant du quotidien. C'est ce qu'avait bien compris Ingmar Bergman lorsqu'il tourna **La Flûte Enchantée,** en réussissant à préserver la magie théâtrale de l'opéra.

Conséquence positive, par contre, de la diffusion de l'opéra par le biais du réalisme cinématographique : le jeu du chanteur. « Jusqu'au début du XX[e] siècle, le travail du chanteur était uniquement axé sur la voix. Peu importait l'allure de l'artiste pour la crédibilité du personnage. Aujourd'hui, avec les techniques nouvelles du cinéma et de la télévision, le public est plus exigeant. Il n'accepte plus de voir et d'entendre un chanteur qui n'ait pas l'apparence désirée pour le rôle et qui ne soit pas aussi comédien » (Robert Geay, artiste de l'Opéra de Paris et Directeur du Centre France Lyrique (voir « Adresses utiles »).

Gravure de A. Lamy (fin XIXe siècle) : *Carmen* de Georges Bizet, acte IV. Éditions Choudens.

Opéra-comique, genre typiquement français alternant dialogues parlés et airs chantés, *Carmen* connut dès sa création en 1875 un énorme succès, dû à sa force dramatique (la fatalité pesant sur la belle cigarière), sa couleur locale (l'Espagne avec son architecture maure, ses costumes, ses danses, ses corridas), la clarté de son écriture musicale (qui n'a eu l'occasion d'entendre les fameux airs « toréador, prends garde », « l'amour est enfant de Bohême » ?...).

M. Pialoux



L'ENFANT ET L'OPÉRA

Il y a trois ans, Jean-Pierre Armengaud, Délégué régional à la Musique, résumait ainsi la situation : « S'il existe un domaine de la musique qui paraît être réservé exclusivement aux professionnels et aux institutions musicales spécialisées, c'est bien le domaine de l'art lyrique »; et pourtant « est en train de naître en France une pratique lyrique hors institution, à l'instar de certains pays étrangers que l'on nous cite en exemple depuis plusieurs années ».

in « Cahiers de l'Animation Musicale », n° 16 spécial, oct. 1980

L'ANIMATION LYRIQUE

L'enfant, étranger au monde fermé de l'opéra dont il n'a que des images stéréotypées (« un opéra, c'est où les chanteuses sont très grosses et où on comprend rien », fait dire Benjamin Britten à un enfant dans son opéra **Le Petit Ramoneur**) ; et simultanément très réceptif à l'art lyrique dès lors qu'on le lui fait pratiquer.

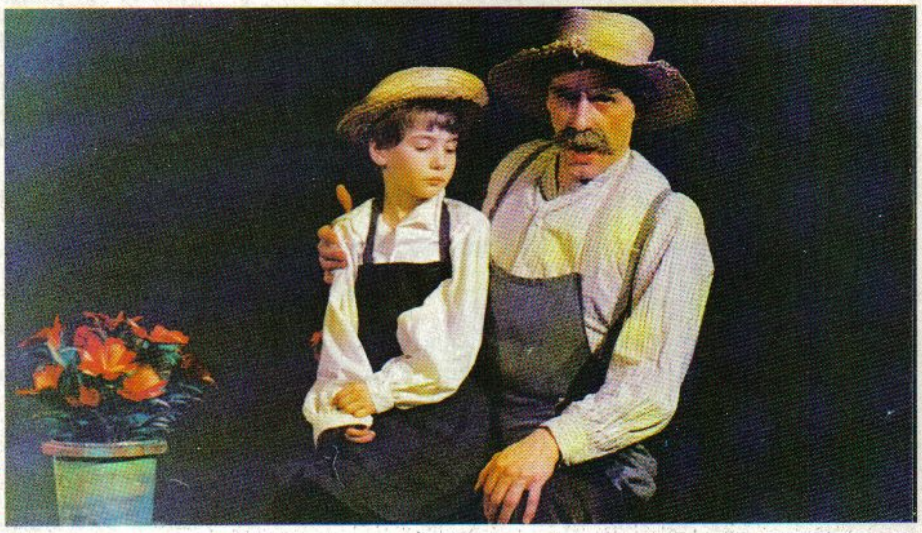
Mais quelle pratique? Nous donnerons ici quelques exemples réalisés en France depuis une dizaine d'années.

Le Centre France Lyrique, dirigé par Robert Geay, propose aux enfants de CE2, CM1, CM2 et du secondaire dans le cadre des PAE, une initiation à des ouvrages lyriques simples : **L'Enfant et les Sortilèges** de Maurice Ravel, **Le Ventriloque** de Marcel Landowski, **Le Docteur Miracle** de Georges Bizet, etc, en associant les enseignants à l'animation. Celle-ci comprend trois volets : la présentation de la voix par des artistes animateurs (ses caractéristiques, son étendue, ses différents timbres, ses formes d'expression : chanson, comédie musicale, opérette, opéra-comique, opéra); l'explication de l'œuvre lyrique qui lui sera présentée (démontage du fonctionnement musical et du fonctionnement scénique), à l'aide d'extraits chantés par les artistes-animateurs et d'un matériel audio-visuel; le spectacle lyrique lui-même, présenté dans la classe sur grand écran vidéo-couleurs, ou présenté sur la scène du théâtre de la commune.

L'ANIMATION CRÉATION

– Il peut s'agir de faire déboucher l'animation lyrique sur la création, avec l'aide des enfants eux-mêmes, d'une œuvre musicale préalablement écrite; un type d'expérience que Jean-Luc Tardieu, metteur en scène, a réalisé à deux reprises.

En 1979, il monte **Faisons un Opéra-Le Petit Ramoneur,** « opéra didactique » pour enfants écrit par le compositeur anglais Benjamin Britten en 1949, sur un livret d'Eric Crozier. La première partie met en scène six enfants qui, s'ennuyant pendant leurs vacances, décident d'écrire et de jouer un opéra; ils choisissent le sujet, se partagent les tâches (livret, musique, décors, costumes...), se distribuent les rôles; la deuxième partie est occupée par la représentation de leur opéra, l'histoire du « Petit Ramoneur », dénommé Sam. Ce spectacle, présenté à Paris, faisait appel à des chanteurs professionnels, mais aussi à la participation de plus de 2000 enfants de 9 à 11 ans, auprès desquels un travail d'animation de plusieurs mois avait été effectué. Cette participation était de deux ordres : en tant que chanteurs-acteurs dans l'opéra représenté, en tant que spectateurs jouant le rôle des chœurs durant la représentation.



M. Guiard

Tistou les pouces verts **de H. Sauguet, d'après le conte de M. Druon ; mise en scène de J.-L. Tardieu, à Paris, en 1981.**

En 1981, Jean-Luc Tardieu monte **Tistou les Pouces Verts,** une adaptation du conte de Maurice Druon sur une musique écrite pour l'occasion par Henri Sauguet; représentation également conçue avec la participation vocale (pour les chœurs), instrumentale (flûtes à bec et percussions) et plastique (confection de marionnettes) de centaines d'enfants. L'un d'eux, une petite fille de CE2, raconte : « On était deux groupes de 12 enfants pour le chœur et on nous a fait apprendre et répéter les chants pendant deux mois environ. Sept adultes et deux enfants jouaient les rôles principaux. On nous a expliqué comment il fallait se déplacer sur la scène, comment on devait chanter pour qu'on nous entende distinctement, et aussi le chant par rapport à l'orchestre, le chœur par rapport aux personnages. Au bout de tout ce travail, on a joué dans le théâtre du Jardin d'Acclimatation devant d'autres enfants. Mais avant qu'ils ne viennent nous voir, on leur avait déjà expliqué ce qu'était cet opéra, les différentes voix, et puis on leur avait appris certains airs. Quand ils ont assisté au spectacle, ils connaissaient déjà bien l'histoire et la musique, et on leur a donné des instruments de toutes sortes pour qu'ils puissent jouer avec nous, de la salle. Si bien que tout le monde a vraiment participé à cet opéra et cela nous a permis de découvrir ce genre de musique et d'y prendre goût. » (Marie Claret-Tournier).

– Le débouché de l'animation lyrique peut aussi être d'un autre type : la création d'un spectacle lyrique par les enfants eux-mêmes, depuis l'écriture du livret jusqu'à la mise en scène, avec l'aide de professionnels (animateurs, compositeurs, musiciens...). C'est cette formule qu'a adoptée Pierre Barrat, responsable de l'Atelier Lyrique du Rhin, à Colmar, avec **L'Ile de la Vieille Musique** en 1976, **Vols au-dessus de l'Océan** en 1977, **La Caverne** en 1980, etc, véritables fêtes musicales qui, à chaque expérience, ont mobilisé des milliers d'habitants, enfants comme adultes, de la ville et des communes environnantes. « Nous pensons que la musique d'aujourd'hui, la musique vivante ne peut trouver une véritable insertion que si elle n'est pas simplement proposée à des spectateurs, mais si elle devient partie intégrante de la vie culturelle de la cité. »

Pierre BARRAT
in « Cahiers de l'Animation Musicale »
(op. cit.)

DOCUMENTATION

OUVRAGES

BRUNEL (P.) et WOLFF (S.). **L'Opéra.** Paris, Bordas, 1980 [ouvrage le plus complet sur l'opéra, présentation luxueuse].
HOROWICZ (B.). **Le Théâtre d'Opéra.** Editions d'Aujourd'hui, 1976 (coll. « les Introuvables ») [sur la mise en scène de l'opéra].
LEIBOWITZ (R). **Histoire de l'Opéra.** Paris, Buchet-Chastel, 1957 [analyse musicologique].
ROSENTHAL (H.), et WARRACK (J.). **Dictionnaire de l'Opéra.** Paris, Fayard, 1974 [ouvrage de référence très pratique].
SALAZAR (P.-J.). **Idéologies de l'Opéra.** Paris, PUF, 1980 [analyse sociologique].
TRANCHEFORT (F.-R.). **L'Opéra** (2 vol). Paris, Seuil, 1978, coll. « Points » [présentation de 271 opéras, discographie, lexique].

REVUES

ROSTAIN (M.) et RIO (M.-N.). **Aujourd'hui l'Opéra.** In « Recherches », n° 42, janvier 1980 [somme d'articles].
– L'Avant-Scène Opéra [une quarantaine de numéros publiés, chacun consacré à un opéra : études, livret, documentation].

FILMS

Ingmar BERGMAN. **La Flûte Enchantée,** 1974.
Joseph LOSEY. **Don Giovanni,** 1979.
Hans JURGEN SYBERBERG. **Parsifal,** 1982.
Franco ZEFFIRELLI. **La Traviata,** 1982.

DISQUES

Sélection de 13 opéras classés par ordre croissant de difficulté d'écoute :
BRITTEN. **Faisons un Opéra – Le Petit Ramoneur** (dir. P. Juzeau, Adès).
SAUGUET-DRUON. **Tistou les pouces verts** (dir. J.-C. Pennetier, Adès).
RAVEL. **L'Enfant et les Sortilèges** (dir. L. Maazel, Deutsche Grammophon).
BIZET. **Carmen** (dir. C. Abbado, Deutsche Grammophon).
MOZART. **La Flûte Enchantée** (dir. G. Solti, Decca).
ROSSINI. **Le Barbier de Séville** (dir. C. Abbado, Deutsche Grammophon).
RAMEAU. **Les Indes Galantes** (dir. J.-F. Paillard, Erato).
VERDI. **La Traviata** (dir. L. Maazel, Decca).
WEBER. **Le Freischütz** (dir. C. Kleiber, Deutsche Grammophon).
BEETHOVEN. **Fidélio** (dir. O. Klemperer, Voix de son Maître).
WAGNER. **La Walkyrie** (dir. H. von Karajan, Deutsche Grammophon).
DEBUSSY. **Pelléas et Mélisande** (dir. H. von Karajan, Voix de son Maître).
BERG. **Wozzeck** (dir. K. Böhm, Deutsch Grammophon).

ADRESSES UTILES

– Centre National d'Animation Musicale (CENAM) – 55, rue de Varenne, 75007 Paris (222 93 60) [tous renseignements concernant les ateliers lyriques; publication des « Cahiers de l'Animation Musicale », dont deux consacrés à l'« éveil au monde lyrique », n° 16, octobre 1980 et n° 19, juin 1981].
– Centre France Lyrique – 10, rue d'Ouessant, 75015 Paris (783 51 50) [animations destinées aux enfants du CE2 au CM2 et au secondaire, dans le cadre des PAE].
– Atelier Musical de l'Opéra de Paris – 8, rue Scribe, 75009 Paris (266 50 22 poste 336) [animations destinées aux enfants du CP au CM2, et aux enseignants et animateurs; s'adresser à M. Thierry Beauvert, responsable de l'Atelier].
– Atelier Lyrique du Rhin – 24, rue de Verdun, 68000 Colmar (89) 41 71 92) [animations destinées aux enfants, adolescents et adultes].

PRODUCTION DU CNDP

ÉMISSION TV
– A l'Opéra : animation musicale (série : « Les Rendez-vous du Jeudi »). Durée : 35 mn.
– Les voix du Capitole (série : « Entrée libre »). Durée : 26 mn.

(Pour obtenir une copie sur support vidéo, s'adresser au CNDP Distribution, 29, rue d'Ulm, 75230 Paris Cedex 05).

E. Lessing-Magnum

Affiche réalisée en 1926 par Jacques Carlu pour la reprise de *Salomé,* opéra de Richard Strauss, d'après Oscar Wilde... une œuvre créée en 1905, qui remet à l'honneur un vieux mythe biblique.